અધુના

અધુના અધુના અધુના અધુના અધુના અધુના

ભોળાભાઈ પટેલ

વોરા

:ાંધી ચેમ્બર્સ, ગાંધી માર્ગ, અમદાવાદ ૩૮૦૦૦૧

ADHUNA : Essays in Literary Criticism
by Bholabhai Patel
Published by : Vora & Co Ahmedabad
July 1973

© ભોળાભાઈ પટેલ

□ પ્રથમ આવૃત્તિ : જુલાઈ, ૧૯૭૩

□ મૂલ્ય : રૂા. ૭=૦૦

૪૭૪૬

□ પ્રકાશક :
શિવજી આશર
વોરા એન્ડ કંપની
ગાંધી ચેમ્બર્સ
અમદાવાદ–૧

04746

□ મુદ્રક :
નાનાલાલ શાહ
સર્વોદય મુદ્રણાલય
સાદરા

અર્પણ

— ભોળાભાઈ પટેલ

શ્રી નિરંજન ભગત અને શ્રી હરિવલ્લભ ભાયાણીને
સ્નેહાદરપૂર્વક

ભોળાભાઈ પટેલનાં અન્ય પુસ્તકો

- ભારતીય ટૂંકી વાર્તા (પ્રેસમાં)
- આધુનિક બંગાળી કવિતા (પ્રેસમાં)
- તત્રાપિ (હવે પછી)

- પ્રાચીના (ઉ. જોશી, હિન્દી અનુવાદ) ર. ચૌધરી સાથે
- નિશીથ (ઉ. જોશી, હિન્દી અનુવાદ) ર. ચૌધરી સાથે
- ચિદંબરા (સુ. પંત. ગુજ. અનુવાદ) ર. ચૌધરી સાથે
- સ્વર્ગની નીચે મનુષ્ય (સુનીલ ગંગોપાધ્યાય–ગુજ. અનુ) (હવે પછી)

નિવેદન

મારો આ પ્રથમ વિવેચન સંગ્રહ પ્રગટ થતાં મને આનંદ થાય છે.

આ વિવેચન સંગ્રહના લેખો 'સંસ્કૃતિ,' 'ગ્રંથ', 'ક્ષિતિજ', 'વિશ્વમાનવ', 'બુદ્ધિ પ્રકાશ', 'પરબ', 'સંજ્ઞા' આદિ સામયિકોમાં અગાઉ પ્રગટ થયા છે.

આ સામયિકોના સંપાદકોનો આ સમયે આભાર માનું છું.

સંગ્રહ કરવાની પ્રેરણા આપનાર મિત્રોનો પણ આભાર માનું છું.

જુલાઈ૧, ૧૯૭૩
૩૨, પ્રોફેસર્સ કૉલોની
અમદાવાદ-૯

ભોળાભાઈ પટેલ

ક્રમ

૧ : કાન્તનાં ઊર્મિકાવ્યો

૧૮૯૬ માં કાન્તનું 'મારી કીસ્તી' કાવ્ય રચાયું. ૧૯૨૩ માં રચાય છે 'અંતિમ પ્રાર્થના'. 'સખત ભવસમુદ્ર'માં પોતાની 'કીસ્તી' ઝુકાવનાર આ કવિ 'અંતિમ પ્રાર્થના'માં 'મારી હોડી ખરાબામાં તૂટી ગઈ' એવો આર્ત ઉદ્‌ગાર કાઢે છે, લગભગ ચાર દાયકાની આ સફરને અંતે.

કાન્તની સમગ્ર કવિતા—રૂપકાશ્રિત વાણીમાં કહીએ તો, એમની જીવનકિસ્તીની આ આંતરયાત્રાનું ભવ્ય-કરુણ પ્રકાશન છે. કાન્તની સમગ્ર કવિતા આત્મલક્ષી કવિતા છે. પૂર્વાલાપના કોઈ પણ પૃષ્ઠ પર નજર પડતાં જાણે એના કવિની આત્મોક્તિ સાંભળતા હોઈએ એમ લાગે છે.

કાન્ત અંતતઃ ઊર્મિકવિ છે. એમનું વ્યક્તિત્વ ઊર્મિશીલ છે અને તેથી એમના વ્યક્તિત્વના આવિષ્કરણરૂપ એવી કવિતાનો મુખ્ય સૂર ઊર્મિમય છે, એટલે એમનાં પરલક્ષી પ્રકારનાં ગણાતાં ખંડકાવ્યોને 'કથનોર્મિ-કાવ્ય' કહેવામાં રહેલા ઔચિત્યને આપણે જોઈ શકીએ છીએ. પ્રાચીન સંદર્ભોમાંથી અમુક જ પ્રકારનાં વસ્તુ લઈ, તેની ખાસ ક્ષણો પસંદ કરી લખાયેલાં ખંડકાવ્યો એ તો

કવિએ શોધેલુ 'વસ્તુગત પ્રતિરૂપ' જ છે. કવિ શેલી માટે વપરાયેલા આ શબ્દો કાન્ત માટે યોજવાની ઇચ્છા થાય છે—the soul of a poet so spontaneously lyrical, so essentially personal.

અને એટલે જ કાન્તની કવિતા એમના જીવનના વિવિધ તબક્કે વળાંક લેતી ગઈ છે, તેમાંય ખાસ તો ૧૮૯૬ પૂર્વેની અને તે પછીની રચનાઓની વિભાજક રેખા બનતી એમની ખ્રિસ્તી ધર્મ-શ્રધ્ધાભિમુખતા કવિતાના પ્રભાવક બળ તરીકે આવે છે. એટલે સહજ રીતે કાન્તની ઊર્મિકવિતાનુ વિભાજન કરીએ તો એક બાજુ છે મૈત્રી, પ્રેમ વગેરેની કવિતા અને બીજી બાજુ ધર્મપ્રવણ રચનાઓ. એમની ધર્મપ્રવણ રચનાઓ પણ સ્નેહનું આવિષ્કરણ છે. નિરંજન ભગત કહે છે તેમ, બે કાન્ત છે, એક ખ્રિસ્તી સ્વીડનબોર્ગી કાન્ત અને એક કવિ કલાકાર કાન્ત. કાન્તની કવિતાનાં ઉત્તમ પરિણામો તો કાન્ત પર સ્વીડનબોર્ગની અસર પૂર્વે પ્રાપ્ત થયાં, ને પછી યદાકદા જ ઉત્તમ રચનાઓ મળે છે. પ્રણયધર્મ કે ધર્મપ્રણય ? આ બને બિંદુ વચ્ચે સતત સ્પંદમાન એમનુ ચિત્ત 'વત્સલનાં નયનો' જેવી અશ્રુસિક્ત રચનાઓ આપે છે. આવી રચનાઓ વિષે બળવંતરાય કહે છે : હૃદયનું તલ અને આત્માનુ શિખર જ્યાં સંગમ પામે, તે સંયોગસ્થાનમા ઉદ્ભવેલાં એ પ્રતિભા-સજીવ સ્પંદનો છે, લોહીના આંસુએ ટપકતાં. આવા આપવીતકાદ્ગાર ગુજરાતી કવિતામાં બીજા નથી.

પરંતુ જ્યાં આ સંઘર્ષની તાણ નથી વરતાતી તેવી ધર્મ-પ્રવણ રચનાઓ અતિ સામાન્ય પ્રકારની છે. એમાં ભાવાત્મક કે કાવ્યાત્મક ઉત્કટતાનો અનુભવ થતો નથી. આવી કવિતાનું પુનરાવર્તન આપણા સમયમાં શ્રી અરવિંદપંથી ભક્તોની કેટલીક 'જય જય' વાળી સ્તોત્ર-કવિતા છે. માત્ર આપણી અમાન્યતા (disbelief)નું

સ્તંભન (suspension) કરીને જ નહિ, અત્યંત સહાનુભૂતિપૂર્વક એ કાવ્યો વાંચતાં અને આવી ધર્મપ્રવણ રચનાઓનો પાઠ કરતી વખતે એલિયટ કહે છે તેમ પોતાને in the position of a believer રાખતાં પણ એ કવિતાઓથી સ્પંદમાન થવાતું નથી. એલિયટ કહે છે

People who write devotional verse are usually writing as they want to feel, rather than as they do feel.

પરિણામે આવી રચનાઓમાં પ્રથમ કક્ષાની ધર્મવિષયક સંવેદનાની તીવ્રતાનો અનુભવ થતો નથી, અને મોટા ભાગની ધાર્મિક કવિતા કવિતાની કક્ષાએ પહોંચતી નથી. કાન્તની ધર્મવિષયક રચનાઓ આ રીતની છે.

એમાં ભક્તહૃદયનો દૈન્યભાવ કે પ્રપત્તિભાવ દેખાય છે અવશ્ય, પણ ઘણીવાર એ નર્યા કથનની સીમાને ઓળંગી કવિતાના પ્રાંગણમાં પ્રવેશતાં જાણે સંકોચ પામે છે. બાઇબલના સંદર્ભો કે ખ્રિસ્તી ધર્મનાં અનુષ્ઠાનો યા સંદર્ભોનો વાંધો ન હોય. ખ્રિસ્તી બન્યા વિના આપણે Divine Comedy કે Paradise Lost નથી વાંચી શકતા ? બાઇબલનાં વચનોથી પ્રેરાયેલી રચનાઓને તો બાદ કરીએ —(સ્વર્ગગીત, પ્રભુપ્રાર્થના, કાર્ડિનલ ન્યૂમેનની પ્રાર્થના, તારકસ્તોત્ર આદિ) પણ તે સિવાયની રચનાઓ 'પવિત્ર ભોજન,' 'બાલરુદન,' 'પશ્ચાત્તાપ,' 'ધર્મવિજય,' 'નવલ નિવેદન' જેવી રચનાઓ કાવ્ય લેખે સામાન્ય કક્ષાની છે. એટલું જ, નહિ જ્યારે એમની ખ્રિસ્તીધર્મ પ્રમાણેની સ્વીડનબોર્ગી માન્યતાને ખ્યાલમાં રાખી અગાઉ રચાયેલાં કાવ્યોમાં પણ પરિવર્તન કરે છે ત્યારે બ. ક. ઠા. કહે છે તેમ કવિતાને હાનિ પહોંચાડ્યા વિના તો નહિ જ. એમની કરુણ રસપ્રધાન રચના 'વિપ્રયોગ' આનું ઉદાહરણ છે. નિરવધિ વિયોગની અતલ નિરાશાનો અનુભવ કરાવતી એ રચના હતી.

મૂળમાં બીજી કડી છે :

એ તો હાવા નહિ જોવાની :
આખલડીએ નહિ લ્હોવાની :
અંત સુધી મારે રોવાની—
દારા એની એ

કવિ ફેરફાર કરે છે :

શું એ હાવાં નહિ જોવાની?
આખલડી શું નહિ લ્હોવાની?

અને કવિ સ્વર્ગમાં મળવાની આશા સેવે છે—નવા પંથની શ્રદ્ધાનુસાર. અને એને સ્વર્ગમાં જોવાની વાત કરી લખે છે :

છે ત્યારે એ ત્યાં જોવાની·
આખલડી એ ત્યાં લ્હોવાની·
સ્વામી સાથે નહિ રોવાની—
દારા એની એ !

એટલે જાણે કવિને 'ધ્રુવપદ' મળ્યું અને કવિતા પદભ્રષ્ટ થઈ.

કાન્તની ઊર્મિકવિતાનું ઉત્તમ સ્વરૂપ તેમના પ્રણયકાવ્યો કે મૈત્રીકાવ્યોમાં જોવા મળે છે. સ્વીડનબોર્ગી કાન્તની કવિતામાળામાં પણ જે બેત્રણ ઝળકતાં રત્નો છે, તે એક રીતે એમના દામ્પત્ય જીવનમાંથી જડેલાં છે, અથવા પ્રકૃતિ જન્ય છે. ૧૯૦૨માં 'સાગર અને શશી' લખાય છે, તે પછી વચ્ચે વચ્ચે નાની રચનાઓ લખાય છે અને ૧૯૧૭ અને ૧૮ માં અનુક્રમે 'મનોહર મૂર્તિ' અને 'આપણી રાત' કવિતાઓ લખાય છે. સ્વીડનબોર્ગી કાન્તે આ ત્રણ ઉત્તમ રચનાઓ માત્ર આપી છે. પરંતુ કાન્તના 'પૂર્વ' આલાપમાં આવી રચનાઓ વધારે છે. ઉદ્‌ગાર, ઉપહાર, વત્સલનાં નયનો, આશાગીત, વિપ્રયોગ આદિ. આ બધી રચનાઓમાં પ્રણયધર્મ—પછી એ દામ્પત્ય-

પ્રેમ હોય, કે મિત્રપ્રેમ—ના કવિ અને કલાકાર કાન્તનુ દર્શન થાય છે.

વર્ડ્ઝવર્થ અને કોલરિજની આરંભિક કાવ્યપ્રવૃત્તિ એક બીજાને પૂરક રહી હતી. કંઈક અંશે કાન્ત અને બળવંતરાયની મૈત્રી, એકબીજાની કવિતાની વિભિન્ન પ્રકૃતિ હોવા છતાં, એમની રચનાકલાના આરંભકાળે અન્યોન્યપૂરક હતી. બળવંતરાયની કાન્તની કવિતા પરની નોંધ અથવા વ્યાખ્યાનોએ કાન્તની કવિતાની ભીતર ડોકિયુ કરવાની તક કરી આપેલી છે. કેટલીક કવિતાઓનુ આમ બળવંતરાય એક યા અન્ય રીતે નિમિત્ત છે. તેમ ન્હાનાલાલ અને કલાપી પણ આવી કવિતા લખવાનુ નિમિત્ત બન્યા છે. કાન્તની પ્રથમ પત્ની વિષેનુ 'ઉદ્‌ગાર' કાવ્ય એક ઉત્તમ રચના છે, અને એ જ પત્નીનું મૃત્યુ 'વિધુર કુરંગ' 'પ્રમાદી નાવિક' જેવી રચનાઓનુ નિમિત્ત બને છે. એમનાં બીજી વારનાં પત્નીને સંબોધીને લખાયેલી રચનાઓ—મુગ્ધાને સંબોધન, વત્સલનાં નયનો, પ્રિયાને પ્રાર્થના આદિ—કાન્તની અંગત સ્નેહોર્મિઓથી રસાન્વિત રચનાઓ છે.

કાન્તનાં આ ઊર્મિકાવ્યોને આ રીતે એમાં નિરૂપ્યમાણ વિષયોની રીતે તપાસ્યા પછી એ કવિતાઓનો અભિવ્યક્તિ-પક્ષ તપાસતાં આ રીતે મૂકવાનું પ્રાપ્ત થાય છે. એક રીતે તો આ વર્ગીકરણ કાન્તનાં કાવ્યોને સમજવાનો ઉપક્રમ છે, આવી એક ભૂમિકા પરથી. કેટલાંક કાવ્યોમાં—

(૧) ભાવનુ સીધુ સાદુ આલેખન છે.

(૨) ભાવના આલેખનમાં અલંકારોનો ઉપયોગ કેન્દ્રીય બને છે.

(૩) ભાવનિરૂપણમાં આંતરિક સંઘટના કવિ રચે છે.

સ્નેહશંકા, ઉપાલંભ, અશ્રુને આવાહન, પ્રણયમાં કાલક્ષેપ,

મુગ્ધાને સંબોધન વગેરે રચનાઓમાં કવિ–લાગણીનું સરળ આલેખન છે. એકાદ લાગણી આવી કવિતાઓનું પ્રેરકબળ બને છે અને કવિ તે ભાવનું નિર્વ્યાજ આલેખન કરે છે. આવી કવિતામાં રહેલી ભાવ કે લાગણીની સચ્ચાઈ આપણને સ્પર્શે છે, બીજી બાજુ એની નિરલંકૃતતા એ ભાવ કે લાગણીને પ્રત્યક્ષ અનુભવ કરાવવામાં સહાયક નથી બનતી. આ રચનાઓ ચિત્તહારક છે, પણ ચિત્તવેધક નથી. આ સરળ બાનીએ કાન્તને લોકપ્રિય કવિ ભલે બનાવ્યા હોય, કાન્તની તરલ તરણી સમી સરલ વહી જતી બાની અને નિર્દોષ પંક્તિરચનાઓ એમની કવિતાનું પ્રભાવક બળ હોવા છતાં, અને આવી રચનાઓમા એની ઉપસ્થિતિ હોવા છતાં તે કથન બની રહે છે, કવિતામાં જે oblique–તિર્યક ગતિ હોવી જોઈએ તે અહીં નથી. જેમ કે– 'સ્નેહશંકા'માં—

> નહીં તેના શબ્દો કઠિન કહિયે થાય સહન,
> જરા તેને શંકા મન મહિં કરે દુઃખ ગહન;
> વિપત્તિમાં ક્યારે પણ નયન જે કૈં ન ટરતાં
> કહે થોડું તે, ત્યાં તરત જલ એ પૂર્ણ ભરતાં.

અથવા 'અશ્રુને આવાહન'માં—

> વિચાર્યું મેં વસ્તુ પ્રણય સરખી છે નહિ અહીં;
> પ્રતીતિ કીધી, કે ફલ લવ નથી જીવન મહીં:

'આપણી ગત' કાન્તની એક સારી ગણાતી ઉત્તર વયમાં લખાએલી રચના છે. એમાં આવેગની ગતિ છે, પણ બળવંતરાય કહે છે તેમ : 'જે સુંદર મોહક ભાવ માટે કવિ આ કૃતિને પાત્ર બનાવવા ચાહે છે, તે ભાવ માટે એ પાત્ર મ્હને અતિપાતળા કાચ જેવું ભંગુર લાગે છે. અર્થમાં તેમ દેહમાં હું પૂરતી ઘટ્ટતા રતા વાણાતાણાવાળી ટકાઉ વણાટનો હિમાયતી છું.' પરંતુ

કવિની લાગણીઓ જ્યારે અલંકાર-કલ્પન આદિની સહાયથી–અથવા એ દ્વારા પ્રગટ થાય છે, ત્યારે 'ઉપહાર' 'વત્સલનાં નયનો' જેવી સક્ષમ રચનાઓ મળે છે. 'ઉપહાર' બહિરંગ પરત્વે ક્લાસિકલ સ્વરૂપ લઈને આવે છે. એની બાની, એનો છંદ, અને એમાં એક પ્રકારની અસ્ફુટાર્થ રોમાન્ટિકતાનો સંસ્પર્શ વરતાય છે, કવિતાનાં કલ્પનો સમગ્ર રચનાને ઇન્દ્રિયસંવેદ્ય બનાવી રહે છે. ભાવ કે લાગણી એના નર્યા કથનથી નહિ પણ કાવ્યમાં અલંકાર આદિના માધ્યમથી રસાયણ પામી ઇન્દ્રિયસંવેદ્ય બને છે—એટલું જ નહિ, અર્થચ્છટાના અનેક સંકેતો રચી રહે છે:

> ફર્યો તારી સાથે, પ્રિયતમ સખે! સૌમ્ય વચનાં
> સ્હવારોને જોતો વિકસિત થતાં શૈલ શિખરે,
> અને કુંજે કુંજે શ્રવણ કરતો ઘાસ પરના
> મયૂરોની કેકા ધ્વનિત ધસતી જ્યાં ગગનમાં !
>
> તરંગોના સ્વપ્નસ્મિત સરિતમાં જ્યાં વિલસતાં
> વિલોકીને વેર્યો વિમલ કુસુમોનો ગણ, અને
> સરી ચાલ્યો તે તો રસિક રમણીના ઉર પરે,
> અને ત્યાં પાસેનાં તરુવર રહ્યા ઉત્સુક બની !

આ કુંજો કઈ?—પ્રત્યેક ભાવક પોતાની રીતે જવાબ આપશે. એ બળવંતરાયના જવાબને ન પણ સ્વીકારે. કલ્પન અલંકારનું આ કાવ્યમાં focul function છે.

તેવું જ બીજું કાવ્ય 'વત્સલનાં નયનો' લઈએ :

> તિમિરાશયના ગહને પડતાં,
> સપના વિધુરાં નજરે ચડતાં;
> સહું તે, પણ કેમ શકાય, સખે, સહી
> વત્સલનાં નયનો રડતાં ?

નહિ તે કંઈ હોય ભર્યાં નયનો :
પણ નિર્મલ નેહસરોવર સારસ—
યુગ્મ સમાં પરિપૂર્ણ દયારસ
એ જખમી દિલનાં શયનો !

કવિતાનો બીજો શ્લોક વત્સલનાં નયનોને તાદૃશ કરે છે ઉપમા, રૂપક અને અનુપ્રાસની મદદથી. ઉપમાન છે સરોવરમાં તરતી સારસ-બેલડીનુ અભિરામ ચિત્ર. (એ સાથે એ સારસબેલડી પ્રણયનું પણ પ્રતીક બનીને આવે છે.) નેહના નિર્મલ સરોવરમાં તરતી સારસ બેલડી સમાં પ્રેમાભિસિક્ત (દયારસ-પરિપૂર્ણ) નેત્રો વત્સલનાં છે. સારસયુગ્મનો અર્થ શ્રી અંજારિયા કમલપુષ્પની જોડે લે છે, જે બ. ક. ઠા. સ્વીકારે છે; પણ અહીં સારસ બેલડી સ્વીકારવામાં કાવ્યને ન્યાય જ થાય છે. 'પ્રમાદી નાવિક, ' વિધુર કુરંગ ' વગેરે અન્યોક્તિપ્રધાન રચનાઓ છે.

'ઉદ્‌ગાર' કાવ્ય ભાવનિરૂપણની એની આંતરસંઘટનાને કારણે 'પાસાપાડેલા હીરા જેવું' બને છે. ખંડ શિખરિણીની યોજના, એના પ્રાસની યોજના, એમાં સહોપસ્થિતિમાં રચાતી આવતી પંક્તિઓની યોજના કવિતાનુ ધારક બળ બની રહે છે :

વસ્યો હૈયે તારે :
રહ્યો એ આધારે :
પ્રિયે, તેમાં મારે પ્રણય દુનિયાથી નવ થયો !
નવા સંબંધોનો સમય રસ ભીનો પણ ગયો !

હવે સહોપસ્થિતિ રચાય છે પછીના શ્લોકથી :

નહિ તદપિ ઉદ્વેગ મુજને :
નયન નિરખે માત્ર તુજને :
હરે દૃષ્ટિ, વ્હાલી ! સદય મૃદુ તારી જ રુજને !

આ કાવ્યની પહેલી કડી પરિસ્થિતિની રચના છે—જેમાં

પહેલી બે પંક્તિમાં કારણ અને પછીની બે પંક્તિમાં પરિણામ છે. બીજી કડીમાં કવિનો પ્રતિભાવ છે, છેલ્લી કડીમાં સાતત્યની અભીપ્સા વ્યક્ત થાય છે. કવિએ કવિતાનાં આ રીતે જે ઘટકો રચ્યાં છે તે ઘટકો કવિના ભાવને આકૃત કરી આપે છે. 'સાગર અને શશી' કાવ્યમાં કલ્પન અને આંતરિક સંઘટન પરસ્પરમાં ઓગળી એક સંપૂર્ણ રચનામાં પરિણમે છે. આ કાવ્યમાં નિસર્ગ સાથે અનુસ્યૂત ભાવચિત્ર છે. આકાશમાં ઊંચે નજર કરતાં ચંદ્રનો ઉદય અને નીચે સમુદ્રનાં જલ—અથવા તો જલ પર તથા જલમાં ચંદ્રનો થતો ઉદય, એ ક્ષણે કવિચિત્તમાં જામતો હર્ષ, જે છેવટે તો સમગ્ર સૃષ્ટિના સમુલ્લાસમાં વ્યાપે છે. કવિતાના બે ખંડ છે: પ્રથમ ખંડમાં નિજના ઉત્કર્ષની વાત છે અને બીજા ખંડમાં સારી સૃષ્ટિના સમુલ્લાસની વાત છે. નિરંજન ભગત કહે છે તેમ 'કાવ્યનો પ્રથમ ભાગ સ્વાનુભવનો ઉદ્ગાર છે, કવિના આંતરજગતની સ્થિતિનું એમા વર્ણન છે, કાવ્યના બીજા ભાગમાં બહિર્જગતની સ્થિતિનુ વર્ણન છે. કવિનું આંતરજગત અને બહિર્જગત, મનુષ્ય અને પ્રકૃતિ એકરૂપ, એકરસ, એકાકાર, ઓતપ્રોત થાય છે, વિરોધોની, વિસંવાદની વચ્ચે સૌન્દર્ય પ્રગટ થાય છે.'

પ્રથમ ખંડની પ્રથમ પંક્તિ શરૂ થાય છે—'આજ મહારાજ જલ પર ઉદય જોઈને ચંદ્રનો હૃદયમાં હર્ષ જામે–' અને પ્રથમ ખંડની અંતિમ પંક્તિ 'પિતા કાલના સર્વ સંતાપ શામે.' 'આજ'ની સામે 'કાલ'–ની સહોપસ્થિતિ આખી કડી ધારી રહે છે—અને બીજા ખંડમાં કવિના સ્વાનુભવની સૃષ્ટિમાંથી સમગ્ર સૃષ્ટિમાં પ્રસરે છે—'જલધિજલદલ ઉપર દામિની દમકતી'—અને 'કામિની કોકિલા કેલિ કૂજન કરે' છે. સમગ્ર સૃષ્ટિ ઉલ્લાસમા વ્યાપ્ત થાય છે.

કવિ જ્યારે 'તરલ તરણી સમી સરલ તરતી પિતા સૃષ્ટિ સારી

સમુલ્લાસ ધરતી ' એમ કહે છે ત્યારે એક તરલતાનો અનુભવ થાય છે એ પંક્તિ માત્ર નર્યું કથન નથી રહેતી, અનુભવ બને છે ભાવકનો.

કવિએ સુરેખ ઘાટવાળી આ રચના આપી છે તેમાં એમણે યોજેલા ઝૂલણા છંદનો યોગ જરાયે ઓછો નથી. કવિએ પરંપરિત ઝૂલણાને યોજીને પોતાને થયેલા હર્ષોલ્લાસ સાથે સમુદ્રમાં ભરતી સાથે ઊભરાઈ ઊભરાઈને આવતાં મોજાની ગતિ સાથે જાણે તાલ મેળવ્યો છે. સમગ્ર કાવ્ય એમાં આવતી કલ્પનોની, અલંકારોની સૃષ્ટિને લીધે તેમ જ તેની આંતરિક, બહિર્ગત સંઘટનાને લીધે એમાં વ્યક્ત ભાવને સંવેદ્ય બનાવી રહે છે. બળવંતરાય આ કાવ્યનું સ્વીડનબોર્ગી પાયા પર અર્થઘટન કરે છે, ભલે, પણ તે સિવાય આ કાવ્યમાં કવિનો એ ક્ષણોનો જે અનુભવ છે તે એવી રીતે વ્યક્ત થયો છે કે એ અર્થઘટનની મદદ વિના પણ કાવ્ય આસ્વાદ્ય બની રહે છે.

છંદનો લય અને તેના પ્રાસાનુપ્રાસથી સિદ્ધ થતો લય ભાવને લયબદ્ધ કરી આપે છે, બન્ને લયનો સંવાદ રચાય છે તેમ છતાં એમ કહી શકાય કે આ કાવ્યમાં લાગણીઓની જે ઘનતા છે, તેટલી સંકુલ લાગણીઓની ગહનતા નથી અનુભવાતી.

કાન્તની સમગ્ર કાવ્યપ્રતિભા ઊર્મિકવિની છે. આમેય કાન્તની કવિતામાં ઇયત્તા નથી, પરંતુ કાન્તે અવશ્ય થોડીક ઉત્તમ રચનાઓ આપી છે: અતિજ્ઞાન, ચક્રવાકમિથુન, વસંતવિજય અને દેવયાની એ ચાર ' કથનોર્મિ–કાવ્યો ' અને ઉપહાર, ઉદ્‌ગાર, વત્સલનાં નયનો તથા સાગર અને શશી એ ચાર ઊર્મિકાવ્યો ગુજરાતી કવિતાને કાન્તનું અમર પ્રદાન છે.

૧૯૬૭.

૨ : મહાપ્રસ્થાન : ગુજરાતી કવિતામાં 'ત્રીજો સૂર'

૧

મહાપ્રસ્થાનનું પ્રકાશન ગુજરાતીમાં પદ્યનાટકની દિશામાં એક અભિનવ પ્રસ્થાન છે.

૧૯૪૪માં પ્રાચીના ગુજરાતી કવિતામાં નવો ઉન્મેષ લઈને આવે છે. નાટકનું જીવાતુભૂત તત્ત્વ સંવાદ અહીં સૌ પ્રથમ આપણી કવિતામાં સફળતાથી યોજાય છે. તે સાથે પ્રાચીનાનો કવિ બોલચાલની ભાષાનો લય પ્રવાહી અનુષ્ટુપ અને મિશ્રોપજાતિમાં ઝીલે છે.

મહાપ્રસ્થાન[1] પ્રાચીનાનો 'સગોત્ર' સંગ્રહ છે, તેમ છતાં પદ્યનાટકની દિશામાં તેને ઘણીબધી રીતે અતિક્રમી જાય છે, ખાસ કરીને તો પદ્યનાટકની ભાષા સિદ્ધ કરવામાં અને તેને વહન કરી શકે તેવા છંદ યોજવાની બાબતમાં. પ્રાચીના અને મહાપ્રસ્થાનની સગોત્રતા તેમના વિષયવસ્તુની રીતે જોઈ શકાય. લગભગ ત્રણ દાયકાથી આ કવિની નજર પદ્યનાટક પર રહ્યા કરી છે, કદાચ કવિની સર્જનશક્તિના ઉગમકાળથી જ આ રીતના નાટકના સર્જનની

૧ : મહાપ્રસ્થાનમાં એ શીર્ષકની એક નાટિકા પણ છે, તેથી જ્યાં જ્યાં તે નાટિકાનો નિર્દેશ છે, ત્યાં જ અવતરણચિહ્નોનો ઉપયોગ કર્યો છે.

ગુજરાત સાહિત્ય પરિષદ ગ્રંથાલય

કવિને મહેચ્છા રહી છે,[૨] અને તેમાં તેમણે સર્જક તરીકે એક જાતની કૃતાર્થતા જોઈ છે.[૩]

૧૯૩૯–૪૦માં પ્રાચીનાનું 'કર્ણ–કૃષ્ણ' લખાય છે. ૧૯૪૪માં પ્રાચીના પ્રગટ થાય છે. તે જ વર્ષે કવિ રંગભૂમિ પર પદ્ય-નાટક રજૂ કરવા વિશે આગ્રહ સેવે છે. ૧૯૪૬માં આપણને મહાપ્રસ્થાનમાંનુ 'યુધિષ્ઠિર' મળે છે, જે પદ્યનાટકની દિશામાં એક નવી સિદ્ધિનું નિર્દેશક હતુ.

મહાપ્રસ્થાનમાં સાત રચનાઓ છે. 'મહાપ્રસ્થાન', 'યુધિષ્ઠિર,' 'અર્જુન–ઉર્વશી', 'કચ', 'નિમંત્રણ', 'મંથરા' અને 'ભરત.' આ સાત રચનાઓને આ રીતે વર્ગીકૃત કરી શકાય :

૧ : 'મહાપ્રસ્થાન' – 'યુધિષ્ઠિર'
૨ : 'મંથરા' – 'ભરત'
૩ . 'કચ' – 'અર્જુન–ઉર્વશી'
૪ : 'નિમંત્રણ'

'મહાપ્રસ્થાન' અને 'યુધિષ્ઠિર' તો ટૂંકી નાટકના બે અલગ અલગ અંક માત્ર હોય તેમ લાગે છે, તેવું જ 'મંથરા' અને 'ભરત' વિશે કહી શકાય. ભવિષ્યમાં સળંગ પદ્યનાટક આ કવિ પાસેથી આપણને મળે તેની શક્યતાઓ અહીં જોઈ શકાય. એ રીતે અહીં એક નવું સોપાન સિદ્ધ થાય છે. 'કચ' અને 'અર્જુન–ઉર્વશી'નાં વસ્તુ તો ભિન્ન ભિન્ન છે. પણ બન્નેમાં નારીપ્રેમનું પ્રત્યાખ્યાન અને શાપ કેન્દ્રમાં છે. પ્રાચીનાના કર્ણની જેમ સમષ્ટિગત દૃષ્ટિને પુરસ્કારતી આમ્રપાલીના વ્યક્તિત્વને ઉપસાવતુ 'નિમંત્રણ' આ સપ્તકમાં અલગ તરી આવે છે.

---

૨ : કવિતાનો જન્મ–નિરીક્ષા પૃ. ૨૩૧ અને ૨૩૬

૩ : મારી સૌથી પ્રિય સાહિત્યકૃતિ, –નિરીક્ષા પૃ. ૨૩૮.

૨

'મહાપ્રસ્થાન'નું વસ્તુ કવિએ મહાભારતના મહાપ્રસ્થાનિક પર્વમાંથી લીધું છે. શ્રી કૃષ્ણના મૃત્યુ પછી પાંડવો પણ પરીક્ષિતને રાજ્ય સોંપી દ્રૌપદી સાથે હિમાલય ભણી મહાપ્રસ્થાન કરે છે. પ્રથમ દ્રૌપદી અને તે પછી સહદેવ, નકુલ, અર્જુન અને ભીમ હિમાદ્રિને ખોળે ઢળી પડે છે, અંતે રહ્યા યુધિષ્ઠિર અને શ્વાન. શ્વાન સાથે જ સ્વર્ગમાં પ્રવેશ કરવાના આગ્રહમાં યુધિષ્ઠિરની કસોટી થાય છે, અને કસોટીમાંથી પાર ઊતરી યુધિષ્ઠિર સદેહે સ્વર્ગપ્રવેશ પામે છે. આ વસ્તુને પર્યાપ્ત રીતે નાટયક્ષમ બનાવીને રજૂ કરવામાં કવિ સફળ થયા છે. મૂળમાં ભીમનો લગભગ એક જ રીતનો પ્રશ્ન અને યુધિષ્ઠિર દ્વારા એનો સીધો ઉત્તર – એ રીતનુ નિરૂપણ છે. અહી એ પ્રશ્નોત્તરીને યાંત્રિક બનતી અટકાવી છે. આરંભમાં જ હિમાલયનાં ભવ્ય, ઉચ્ચ અને શુભ્ર શિખરો જોતાં જ યુધિષ્ઠિરને સહજ રીતે જ તેનાથી ભવ્યતર અને ઉચ્ચતર એવા કૃષ્ણની યાદ આવે છે, અને હિમાલય પણ સામે તેનો પ્રતિઘોષ કરે છે. અર્જુન 'કૃષ્ણલૂખુ જીવન જે એ જ મૃત્યુ' એમ કહે છે કે તરત જ અનાગતદૃષ્ટા સહદેવનો 'મૃત્યુયાત્રી' શબ્દ સૂચક બની રહે છે. કૃષ્ણમય વાતાવરણ મૃત્યુ શબ્દના ત્રણવાર આવર્તનથી મૃત્યુમય બને ન બને એટલામાં દ્રૌપદી પડે છે. મૂળમાં આઠ પંક્તિમાં દ્રૌપદીનુ નિધન અને ભીમ-યુધિષ્ઠિરનો પ્રશ્નોત્તર આવી જાય છે. અહી એ પ્રસંગે કવિએ દ્રૌપદીના પડવાથી ભીમ, યુધિષ્ઠિર અને સ્વયં દ્રૌપદી તથા અન્ય પાંડવોના ચિત્તમાં જન્મતા ઘાતપ્રતિઘાત ઉપસાવ્યા છે. એટલું જ નહિ, વિગત જીવનનાં કેટલાંક ચિત્રોની ઝલપઝલપ ઝાંખી કરાવી છે. દ્રૌપદી પડતાં –

ભીમ : થાકી ગઈ કે ?

ઊંચકી લઉ આ સ્કંધે ? ..નથી અરે ઊચલાતી...

યુધિષ્ઠિર લાક્ષાગૃહની ઘટના યાદ કરે છે, અને દ્રૌપદીની આ ઉક્તિ :

> પાંચેના જીવનમાં હું પ્રવેશી, પુરુષવરો
> તે પૂર્વે હતા પ્રવાસી તેમ હવેયે પ્રવાસ
> આગે ચલાવો તમારો...

યુધિષ્ઠિરને યાદ આપે છે સ્વયંવરસભાનું ચિત્ર. દ્રૌપદી પાંચેયની અનુગામિની હવે અગ્રગામિની બને છે, અને જેવો અર્જુન અને અન્ય પાંડવોને મુખે 'કૃષ્ણા!'નો ઉદ્‌ગાર નીકળે છે, યુધિષ્ઠિરને 'તૃષ્ણા'નો પ્રતિધ્વનિ સંભળાય છે. યુધિષ્ઠિરથી સહજ રીતે બોલાય છે–'સંસારની તૃષાનું તીવ્ર સ્વરૂપ હતી એ નારી.' ભીમ દ્રૌપદીના નિધનનું કારણ પૂછે છે અને યુધિષ્ઠિર અર્જુન પ્રતિ દ્રૌપદીના પક્ષપાતને કારણરૂપે જણાવે છે. તે પછીની ઉક્તિમાં તે કહે છે :

> પંચપતિમાંથી કોઈ એકના ટળ્યા પછી તે
> મૃત્યુ પામી હોત એ તું વિચાર સાંખી શકે કે ?

મહાભારતકાર તો જાણે સીધી રેખામાં ગતિ કરે છે. આ યાત્રીઓમાંથી એક પછી એક ધરાશાયી થતાં જાય છે, પણ યુધિષ્ઠિરની ગતિમાં યતિ નથી આવતો. અહીં દરેકના મૃત્યુના પ્રસંગનું દૃશ્ય એક એક સ્થિર દૃશ્ય બનીને ભજવી શકાય તેવી યોજના છે. સહદેવ, નકુલ, અર્જુન અને છેવટે પ્રશ્ન કરનાર ભીમ સ્વયં હિમશય્યા પર ઢળી પડે છે. રહે છે યુધિષ્ઠિર અને સ્નેહલુબ્ધ શ્વાન. પત્ની અને બંધુહારા યુધિષ્ઠિરની આ ઉક્તિમાં કેવો બળવાન વિષાદ પ્રગટ થાય છે ! –

> – હિમાદ્રિ હે,
> શું ધાર્યું છે ? ક્યાં છે મારી મૃત્યુશય્યા બિછાવી તે
> બતાવો, ના બંધુઓ ને પત્નીથી વિદૂર થવા
> ચાહું.

અહીં સ્વર્ગદ્વારે વળી યુધિષ્ઠિરની કસોટી. શ્વાન વિના સ્વર્ગ-પ્રવેશ! તો ભલે સ્વર્ગદ્વાર સદા માટે બંધ રહે. કસોટીમાંથી પાર ઊતરી યુધિષ્ઠિર સ્વર્ગપ્રવેશ કરે છે.

૨ પડદો પડી ફરી ઊંચકાયો હોય તેમ, તે પછીની નાટિકા ‘યુધિષ્ઠિર’માં આ ઘટના જાણે આગળ ચાલે છે. ‘ના બંધુઓ ને પત્નીથી વિદૂર થવા ચાહું’– એ પંક્તિની સાથે આ નાટિકામાં આરંભની યુધિષ્ઠિરની ઉક્તિ –

> બતાવશો ઋષિવર, ક્યાં છે મારાં બંધુજનો?

જાણે રેણાઈ જાય છે. આ નાટિકાનું વસ્તુ પણ મહાભારત-માંથી તે પછીના સ્વર્ગારોહણ પર્વમાંથી લેવાયું છે. સ્વર્ગમાં પોતાના બાંધવોને જોવાની અપેક્ષા રાખતા યુધિષ્ઠિર સુવર્ણસિંહાસને બેઠેલા દુર્યોધનને જોતાં કારમી વ્યગ્રતા અનુભવે છે, અને બંધુજનો જ્યાં હોય ત્યાં – નરકમાં પણ જવા ચાહે છે. આ નાટિકામાં યુધિષ્ઠિરનું નરકદર્શન અપૂર્વ રીતે નિરૂપાયું છે. નરકદર્શનથી અભિભૂત થતા યુધિષ્ઠિર – અને ‘જશો નહિ’ના આર્ત ચિત્કારોથી દ્રવી ઊઠતા યુધિ-ષ્ઠિર જાણે અજાણે આત્મશોધનની પ્રક્રિયામાંથી પસાર થાય છે. સ્વજનોનો અવાજ પારખતાં –

> યુધિષ્ઠિર : તમે અહીં ?!..
> અવાજ : ધર્મરાજ તમેયે તે અહીં?

યુધિષ્ઠિર પણ નરકદ્વારે! નરકદર્શન > આત્મશોધન >સ્વર્ગ. એ ત્રણે પર્વની આ એક દૃશ્ય દ્વારા જ ‘ડિવાઈન કોમેડી’ રચાય છે. યુધિષ્ઠિર સાચા યુધિષ્ઠિર ત્યારે બને છે જ્યારે એ કહે છે :

> હું વધીશ આગે
> પાંડુપુત્રો શોધતો ને સુયોધનનામ હૈયે
> પ્રેમથી રટીશ.

'મહાપ્રસ્થાન' અને 'યુધિષ્ઠિર' બ નેમાં યુધિષ્ઠિરનું પ્રોજ્જ્વલ પાત્ર સુરેખ રીતે ઊપસતું આવે છે. દ્રૌપદી અને અન્ય પાંડવોના વ્યક્તિત્વની અલગ મુદ્રા ઊઠતી જોવા મળે છે. પાત્રની ઉક્તિ તે તે પાત્રની ઉક્તિ બની રહે છે. વરણાગી નકુલની – જનકુલમાં 'ફ્રેંમાંલિટી'ના પ્રત્યક્ષ પદાર્થપાઠ આપનારની – આખરની ઉક્તિનો આ અંશ—

...આ ક્ષણે ક્ષીણ પ્રાણશક્તિ થયે
પડયો છું ઢળી અવશ અસુભગ જે પ્રકારે
નથી તે ગમ્યુ મને કૈં.

નકુલ જ લાગે છે ને! આ સમયે એની ઉક્તિથી એક સૂક્ષ્મ પરિહાસ પણ જાગે છે.

'મંથરા' અને 'ભરત' બંનેનું વસ્તુ રામાયણના અયોધ્યાકાંડ પર આધારિત છે. 'મંથરા'માં રામના રાજ્યાભિષેકની આગલી રાતે મંથરા કૈકેયીની કાનભંભેરણી કરીને ભરત માટે રાજ્ય અને રામને વનવાસ આપવાના દુષ્ટાશયમાં સિદ્ધિ મેળવે છે તે વાતને નાટકનો વિષય બનાવ્યો છે. પ્રસંગને નાટચક્ષમ બનાવવા કવિએ નવીન ઉદ્ભાવના – ઋજુલા અને કાલરાત્રિના પાત્રોની – કરી છે. અને જે રચના કદાચ મંથરા અને કૈકેયી બંનેના સંવાદમાં જ પરિસમાપ્તિ પામત તે અહીં ઉત્તમ કલાકૃતિરૂપે નીપજી આવે છે. રામના રાજ્યાભિષેકના સમાચારથી હર્ષઘેલી અયોધ્યાનગરીના આનંદનું કારણ ધાત્રી પાસેથી જાણી ક્રોધયુક્ત મંથરા સૂતેલી કૈકેયીને ઉશ્કેરે છે,–મૂળના આ પ્રસંગને કવિએ બહેલાવ્યો છે. રામના રાજ્યાભિષેકની વાત સાંભળ્યા પછી જેણે મનોમન જાણે નિર્ણય કરી લીધો છે, એવી આથમતા સૂર્યને જોતી મંથરાની ઉક્તિથી નાટકનો આરંભ થાય છે :

મંથરા : હસી લે ઘડીક સૂર્ય, છેલ્લા સ્મિતરશ્મિ સુધી
અયોધ્યાવાસીનાં રંગરાતાં મન સુપ્રસન્ન
જોઈ રાતોમાતો તુંયે, સૂર્યવંશીઓની રિદ્ધિ
તણો સૌ સુવર્ણરંગ ઉછાળતો કોટિ-કરે
કાલે કાળોમેંશ જો તું ઊગે ના તો કહેજે મને

ઋજુલા અને કાલરાત્રિ આ બે મંથરામાં જ રહેતાં તેનાં પોતાનાં વ્યક્તિત્વો છે. એ બંને અહીં પાત્રરૂપે આવતાં મંથરાની ભીતર પણ, ભલે ક્ષીણરૂપે, સદ્-અસદ્‌નો ચાલતો સંઘર્ષ પ્રત્યક્ષ બને છે. પોતાના ઋજુ તત્ત્વને ટૂંપો દેતી મંથરા ઋજુલાને નાનકડી-અણવિકસિત રૂપે જુઓ તો નવાઈ શી? ઋજુલાની ઉક્તિમાં બાલસહજ તરલતા છે, દીવો પેટાવવા સાથે તેનો પ્રવેશ પણ સૂચક બને છે, તેની પાછળ, દીપકના હોલવાતાં હોલવાતાં રહી જતા કારમા થથરાટમાં પ્રવેશતી કાલરાત્રિની ભયંકરતા પ્રગટ થાય છે. કાલરાત્રિ મંથરામા જ વસેલું તેનું અતિ સ્ફુટ સ્વરૂપ જ છે ને! કહે છે—

મંથરા, હું
કાલરાત્રિ, જે થવાની મહાકાંક્ષા પ્રજ્વલતી
રૂવેરૂવે તારે; છું હું મંથરા તારું જ રૂપ

મંથરા પોતે કૈકેયીને જગાડતી નથી, તે કાલરાત્રિને તેની કારમી ચીસ દ્વારા જગાડવાનું કહે છે, તેમાં હવે પછી જે બનવાનું છે તેની આગાહી છે. કાલરાત્રિની ચીસથી જાગેલી કૈકેયી કઈ દિશામાં જશે? રામ-ભરતમાં ભેદ ન જોનાર કૈકેયી વાક્યવિશારદા મંથરાની કુટિલ મતિની જાળમાં ભોળી કપોતીની જેમ ફસાતી જાય છે. મંથરાનું ઉક્તિપાટવ દુરિતોત્તમોમાં પણ માર્ગ મુકાવે છે. મંથરાનું 'કિન્તુ કિન્તુ' સાંભળી તેને 'કિન્તુડી' કહી તેનો ઉપહાસ કરતી

કૈકેયીના જ મુખમાં 'પણ' આવીને ઊભું રહે છે, કેવો વ્યત્યય! અને કૈકેયી જ્યારે કુબ્જારૂપ મંથરાની રૂપસ્તુતિ કરે છે–

> કેવી રૂપાળી તુ આજ મારી આંખ મહીં
> વસી ગઈ છે ચતુરા, જગજળના તરંગો
> પરે વાયુવીંઝી સોહે તું કો કમલિની સમી
> ખૂબ તારી શોભે કેવી. બુદ્ધિભાર–લચી જાણે
> નારીલતા.

– ત્યારે તેમાં રહેલો ગૂઢ પરિહાસ અછતો રહેતો નથી. મંથરા શુદ્ધ દુરિત છે. કૌશલ્યાનો આનંદ એનાથી જોવાતો નથી, અને રામ તો એવો અકારો થઈ પડ્યો છે કે પહેલે નામ પણ તેનું જીભે લેતી નથી, પછી કહે છે :

> 'રામ બસ રામ આખુ ગામ રામ રટ્યા કરે!'

જોયું! આમ તો મંથરાને રામ માટે કેટલો વિદ્વેષ છે? પણ આ પંક્તિ બોલતાં એના વહેણમાં મંથરાના અજ્ઞાત મનમાં રહેલો રામ માટેનો ભાવ લયાન્વિત થઈ એવો ગૂંથાઈ ગયો છે, કે 'તુયે કેવ રટી રહી નામ એ જ મીઠું!' એમ સ્ફુજુલા કહી ઊઠે છે. બીજું એક પાત્ર જે અહીં રંગભૂમિ પર આવ્યું નથી, પણ આખા નાટકમાં વ્યાપ્ત છે, તે છે રામ. જે પાત્ર પ્રત્યક્ષ થાય છે 'ભરત' માં

'ભરત'નું વસ્તુ પણ બહુ પરિચિત છે. આ નાટક પણ જાણે 'મંથરા'નો બીજો અંક જોઈ લો. આ નાટક પાત્રે અને પ્રવેશનિર્ગમનની બહુતાયત હોવાથી ક્રિયાસભર લાગે છે. કવિએ અહીં સ્થળસમયની એકતા સાચવી અત્યંત કુશળતાથી નાટકના સંવિધાનની રચના કરી છે. આરંભમાં ચિત્રકૂટમાં બેઠાં બેઠાં સંસુદ્ધા ના પ્રવાહ સમી મંદાકિનીને જોતાં સરયૂ અને તે પછી અયોધ્યાન

યાદ દ્વારા રામસીતાના ચિત્રકૂટને અયોધ્યામય બનાવે છે. (હવે બનવાનું પણ છે ને!) અને અધીં વાતે જ વાતાવરણ અને વાર્તાલાપમાં એકદમ વળાંક આવે છે. અહીં થતો ભરતનો પ્રવેશ નાટ્યીયતામાં ઉમેરો કરે છે કારણ કે તેનાથી વસ્તુસંકલનાનો પ્રશ્ન હળવો બને છે, વળી તે પછી નજીકના જ ઝરણા પાસે પિતાને જલાંજલિ આપવા જતા રામને રંગભૂમિ પરથી થોડો સમય દૂર રાખી, વશિષ્ઠ અને અન્ય ઋષિઓ તથા નગરજનોને રામ વિષે બોલવાનો મોકો મેળવી આપવામાં, પિતાને જલાંજલિ આપવાની ઘટનાય સાચવવાની સાથે, કલાસૂઝ જોવા મળે છે. નજીકમાં જ નિર્ઝર છે તેવો ઉલ્લેખ અગાઉ વશિષ્ઠની એક પંક્તિથી સૂચવાયો છે અને તેથી થોડો સમય જ વીત્યા પછી રામનો પ્રવેશ પ્રતીતિકર બની રહે છે.

છેલ્લે ‘ભરત’ જાણે વિદાયનુ નાટક બની રહે છે. પ્રથમ ભરતની વિદાય, તે પછી ઋષિઓ, પ્રજાજનો આદિની વિદાય, પછી માતાઓ કનેથી રામની વિદાય, અને સીતા–લક્ષ્મણ પાસેથી માતાઓની વિદાય અને અંતે રામ, લક્ષ્મણ અને સીતા એ ત્રણેયની ચિત્ર-કૂટથી વિદાય.

ભરત પ્રત્યે કવિનો પક્ષપાત અછતો રહેતો નથી, તે છતાં રામ જ બધે વ્યાપી વળે છે. અહીં ‘સદ્–અસદ્‌નો નહિ પણ સદ્ અને સદ્ વચ્ચે વિગ્રહ છે, તેમાં રામની કસોટી આકરી છે. રામ ધર્મની સૂક્ષ્મ ગતિ દૃઢતાથી પ્રગટ કરી શકયા છે, અને હૃદયમાં તો કેટલી કુમાશ ભરી છે!

રામના ચરિત્રની એક નાજુક વાત કવિએ અહી સંભાળી લીધી છે. વાલ્મીકિ રામાયણમાં કૈકેયીનાં બે વરદાનની વાત તો છે જ, ઉપરાંત, કૈકેયીના લગ્ન વખતે કૈકેયીની સંતતિને રાજ્ય મળે એવું કન્યાશુલ્ક આપવામાં આવેલું, એનો નિર્દેશ પણ છે. ભરતને

અયેાધ્યાનું રાજ્ય સંભાળવાનું સમજાવતાં એક દલીલમાં રામ આ વાતનેા ઘટસ્ફેાટ કરે છે. કહે છે–

पुरा भ्रातः पिता नः स मातरं ते समुद्वहन् ।
मातामहे समाश्रौषी राज्यशुल्कं अनुत्तमम् ।।

વાલ્મીકિ રામાયણ – અયેાધ્યાકાંડ – સર્ગ ૧૦૭,
શ્લેાક ક્રમાંક; ૩

પ્રશ્ન એ છે કે રામ તેા ધર્મજ્ઞ છે, અને જો તે પહેલેથી આ વાત જાણતા હતા, તેા પછી અયેાધ્યામાં તેમના રાજ્યાભિષેકનેા નિર્ણય લેવાયેા ત્યારે તેને રામે અનુમેાદન શા માટે આપ્યું ? એ સમયે એ રાજ્યશુલ્કની વાત કેમ ન કરી ?

અહીં કવિએ શુલ્કની વાત ટાળી દીધી નથી. રામ ભરતને તેનેા નિર્દેશ કરતા નથી. ઊલટાનું ભરત, જ્યારે તેને અયેાધ્યા તેડી મંગાવ્યેા ત્યારે તેનાં મેાસાળિયાંએ આ શુલ્કની યાદ કરી ભરતને રાજ્યાભિષેક માટે જ તેડાવ્યેા છે એવાં એવાં જે અનુમાનેા કરેલાં, તે રામને કહી એ દ્વારા પેાતાના માતામહ શુલ્કથી અને માતા વરદાનદ્વયનેા આશરેા લઈને તેના પેાતા માટે પ્રેય કે શ્રેય જે નથી તેમાં તેને કેવી રીતે બાંધી શકે તેવેા પ્રશ્ન કરે છે. અહી ભરતનેા તર્ક એક નવી ભીત્તિ પર પ્રતિષ્ઠિત થવાની સાથે રામને કહેવાનું સાંપડે છે કે મને જો આ શુલ્કની ખબર હેાત તેા કૈકેયી માતાને વરદાનેાનેા આશરેા લેવેા ન પડત.

'અર્જુન–ઉર્વશી'માં ઉર્વશીના પ્રેમનું પ્રત્યાખ્યાન છે. માત્ર ઇન્દ્રની આજ્ઞા છે તેથી નહિ, પેાતાની ભીતર પણ અર્જુન પ્રત્યે જે તીવ્ર અનુરાગ જાગ્યેા છે, તેથીય તે અર્જુનને પેાતાનેા પ્રેમ આપવા તત્પર છે. ઉર્વશી–ઘેલા મયૂરકના પાત્ર દ્વાર ઉર્વશીની અર્જુન માટે ઘેલછાની સીમા સુધી પહેાંચતી અનુરાગેચ્છા પ્રકટ થાય છે. ઇન્દ્રના

જોકે અર્ધાસને બેસી ઉર્વશી પ્રત્યે અભિલાપપૂર્વક જોતા અર્જુનના સાચા આશયને જાણ્યા વિના, પોતાની જ રીતે સર્વેની દૃષ્ટિને માપતાં હોય તેવાં ઇન્દ્ર અને ઉર્વશી બન્ને એ અભિલાષાને પ્રણયાભિલાષા ગણે છે. આદ્ય જનનીરૂપે જોતા અર્જુનનો પાર કામાતુરા ઉર્વશી કેમ પામી શકે? તે અર્જુનને શાપે છે. ઉર્વશી અને અર્જુનના આરંભના સંવાદો એ રીતે યોજ્યા છે કે ઉર્વશી ભ્રમણા સેવતી જ રહે. ઉર્વશીની શાપની ઉક્તિ પછી તેનું નિર્ગમન થાય છે. તે પછીની અર્જુનની ઉક્તિ પછી ઇન્દ્રનો પ્રવેશ નાટિકાના અંતને શિથિલ બનાવે છે, 'શાપ પોપાશે પણ પોપાશે ના પાપ' એવું જીવનદર્શન તારવી આપવા ઇન્દ્રનો પ્રવેશ આવશ્યક મનાયો હશે?

'કચ' માં પણ એક રીતે નારીના પ્રેમનું પ્રત્યાખ્યાન અને પરિણામે શાપ–નો પ્રસંગ છે, જોકે અહીં પ્રત્યાખ્યાન હોવા છતાં પ્રણયનો અસ્વીકાર નથી. गृहाण पाणि विधिवन्मम એમ કહેનાર દેવયાનીને 'भगिनी धर्मतो मे त्वं मैव वोचः शुभानने' કહી તેનો શાપ પામી અને તેને પ્રતિશાપ આપી સ્વર્ગલોકમાં પ્રયાણ કરતો પુરાણોક્ત કચ અહીં નથી. તેમ 'ધર્મ જાને પ્રતારણા કરિ નાઇ–' અને 'ભાલોબાસિ કિ ના આજ સે તર્ક કી ફલ' એમ કહી પોતાની પ્રીતિની વાત ગોપવી રાખી પોતાના કર્તવ્યની કૈફિયત આપતો 'વિદાય–અભિશાપ'નો કચ પણ અહીં નથી. અહીં તો કચનો પ્રબળ પ્રણયાવેગ બે કાંઠા છલકાવી વહી રહ્યો છે. પોતાના પ્રેમની બાબતમાં કચ મુખર છે, અથવા તો તેને મુખરિત થવાની તક કવિએ 'ડ્રામેટિક મોનલોગ'નું કાવ્યરૂપ સ્વીકારીને કરી આપી છે. ૩૦૦ પંક્તિના આ કાવ્યમાં ૨૯૭ પંક્તિ કચ એકલો બોલે છે, છેલ્લી ત્રણ પંક્તિમાંની બે દેવો દ્વારા અને એક આકાશવાણી દ્વારા બોલાય છે.

કવિએ અહીં વિદાયવેળાનું કચ-દેવયાનીનું મિલન ટાળ્યું છે. એ વિદાય અને એના અનુષંગમાં શાપ પામ્યા પછી કચ સ્વર્ગને પંથે પળે છે, ત્યાંથી કચની ઉક્તિનો આરંભ થાય છે. આખે માર્ગે દેવયાની સાથેના પ્રણયસંબંધની સ્મૃતિઓ એક પછી એક ઊભરાયે જાય છે. એના ચિત્તમાં, દેવયાની સાથે જાણે સંભાષણ કરતો હોય તેમ તે બોલતો જાય છે. કચને માટે સંજીવની કઈ? દેવયાનીની પ્રીતિ કે વિદ્યા? દેવયાનીની પ્રીતિ વિના સંજીવની વિદ્યા અને પોતાનું હોવું પણ મુશ્કેલ હતું, પરંતુ દેવયાનીની પ્રીતિ તો અહીં આવ્યેથી મળી, અને અહીં આવવાનું પ્રયોજન તો સંજીવની વિદ્યા હતી, એટલે તે દેવોને માટે સંજીવની વિદ્યા લઈ જવાનું સ્વીકારે છે. જો કે દેવોને તો એ પોતે પોતાની કઈ સંજીવની ખોઈ આવ્યો છે, તેની ચિન્તા નથી, પણ આકાશવાણી કહે છે :

મહાસંજીવની, વત્સ, તારું આ આવું આવવું

ખરેખરી સંજીવની કઈ? દેવયાનીની પ્રીતિ કે શુક્રાચાર્ય પાસેથી મેળવેલી સંજીવની વિદ્યા? કચ માટે કદાચ પ્રીતિ એ સંજીવની છે, અને દેવો તો નવું દેવત્વ પામવા સંજીવની વિદ્યા જ ઝંખી રહ્યા હતા. પણ ખરેખર તો હૃદયના આવા તુમુલ સંઘર્ષમાં દેવયાનીની પ્રીતિને છોડીને કચના આ રીતના આવવામાં રહેલી છે. એનું આવું આવવું એ જ મહાસંજીવની છે. આ છેલ્લી પંક્તિ આખા કાવ્યને ધારણ કરી રાખે છે જાણે.

કવિએ અહીં અનેક નવીન પ્રસંગોની કલ્પના કરી છે, જે પ્રસંગોથી બંને વચ્ચેની ગાંઠ દૃઢ રીતે બંધાતી ગઈ હતી. એવા એકએક પ્રસંગ અનુરાગસિક્ત છે. અર્જુન અને કર્ચ બંને શાપ પામે છે, નારીના પ્રેમનું પ્રત્યાખ્યાન કરી, પણ બંનેમાં કેટલું અંતર છે! કચને તો પરસ્પરનો પ્રણય ઠુકરાવીને જવાનું છે, અર્જુન પ્રત્યે ઉર્વશીના પ્રેમનું સ્વરૂપ તો જાણીએ છીએ પણ અર્જુનના ઉર્વશી

પ્રત્યેના અનુરાગનો તો સવાલ જ નથી, અને તેથી શાપ પામવામાં અર્જુનની સ્થિતિ વધારે કરુણાભરી લાગે છે, જ્યારે પ્રીતિપાત્રને ન સ્વીકારી શકવામાં કચની.

અહીં એક વાત નોંધવી જોઈએ કે અગાઉ કહ્યું તેમ 'કચ' કાવ્યરૂપ તરીકે મહાપ્રસ્થાનની સાતે રચનાઓમાં અલગ પડી જાય છે. તેને પદ્યનાટકની શ્રેણીમાં ન મૂકતાં 'ડ્રામેટિક મોનલોગ' કહીશું. 'ડ્રામેટિક' વિશેષણ લાગવા છતા તે કાવ્યનો જ એક પ્રકાર છે. બ્રાઉનિંગના Fra Lippo Lippi અને Andrea Del Sarto આવી જ રીતિના મોનલોગ છે. ફ્રા લિપ્પો પોલીસગાર્ડની ઉપસ્થિતિમાં અને એન્ડ્રિયા તેની બેવફા પત્ની લ્યુક્રેઝિયાની ઉપસ્થિતિમાં બોલે છે. અહીં કચ દેવયાનીની ઉપસ્થિતિમાં (તે નથી તે છતાં) હોય તે રીતે બોલે છે. આ મોનલોગ તે એકોક્તિ (soliloquy) નથી જ. એકોક્તિમાં તો પાત્ર પોતાની જાત જોડે જ સંભાષણ કરતું હોય છે, અને ત્યાં તેને કોઈ શ્રોતા હોય એની અપેક્ષા નથી હોતી, મોનલોગમાં એક જ વ્યક્તિ બોલે છે, પણ કોઈ ને કોઈ શ્રોતાની ઉપસ્થિતિ કલ્પી લેવામાં આવે છે, જે સંભાષણમાં ઊતરતો નથી. 'કચ'માં અંતિમ ત્રણ પંક્તિમાં દેવો અને આકાશવાણીના અવાજો છે, તેમ છતાં તેના કાવ્યસ્વરૂપ વિષે ફેર પડતો નથી. 'કચ' રોમાન્ટિક ભાવધારા લઈને આવતી હૃદ્ય કવિતા છે.

'નિમંત્રણ'નો પ્રસંગ પ્રાચીનામાંની 'આશંકા'ની જેમ બૌદ્ધસાહિત્યમાંથી લેવામાં આવ્યો છે. આમ્રપાલી વૈશાલીની નગરવધૂ છે. વૈશાલીના પાદરે પધારેલા ભગવાન બુદ્ધને તે પોતાને ત્યાં ભિક્ષા લેવા આમંત્રણ આપી પાછી આવી રહી છે અને સામે મળે ભગવાન બુદ્ધને આમંત્રણ આપતા જતા વૈશાલીના લિચ્છવી

રથથી રથ અથડાય છે અને ત્યાંથી નાટિકાનો આરંભ થાય છે.
આરંભ અત્યંત નાટ્યાત્મક છે સંવાદનો બોલચાલની ભંગિ છે

પહેલો   અરે જરી સંભાળ !

બીજો   ભાળ જરી !

ત્રીજો   અથડાવી તે ખડ્યો,
પટક્યો વીજળી વેગથી રથ !

સુદત્ત   ધરી ધરીથી વસી

ચલાવ રથ શીદ ? માર્ગ અહીં આ પડ્યો મોકળો
પડી વીજળી જાત બાઈ

ત્રીજો   બસ, ચૂપ કર ! ટાંડીના
વિવાહ કરશે શું ચાકર અમો નહુ શ્રેષ્ઠિ શું ?
નથી શું સુખમાંહી જીભ ? કેમ નાહ્ન, ભદ્રે, તમે ?
જરી રથ ચલાવનાર કંઈ દેશ ગણ્યા કરો !

આમ્રપાલી   સુદત્ત મુજ એહ માર્ગથી, .

સુદત્ત પરનો શ્લેષ પરિહાસજનક છે આમ્રપાલી પાસેથી નિમંત્રણ લેવા તેના મૂલ્ય તરીકે વણી સંપત્તિ અને છેવટે નગરવધૂ તરીકેના જીવનમાંથી મુક્તિ પણ આપવા તૈયાર થતા શ્રેષ્ઠિઓને આમ્રપાલી નિમંત્રણ આપી દેવા તૈયાર નથી ભારે વિવાદની વચ્ચે વચ્ચે આમ્રપાલીના જીવનની અનેક ઘટનાઓ ઉલ્લેખિત થાય છે. આમ્રપાલીની અંતિમ ઉક્તિમાં નિમંત્રણ નહિ આપી દેવાનો તેનો આશય પ્રગટ થાય છે આમ્રપાલી તો ગણિકા છે અને તેને ત્યાં આવવાનું ભગવાન સ્વીકારે છે તો ભવિષ્યમાં એવા પતિત ગણાતા મનુજની પાસે ભગવાનની કરુણાની બાંહ્ય પહોંચી જશે, એ આ વખતે ભગવાન બુદ્ધના તેના ત્યાં આવવાથી સિદ્ધ થશે 'પ્રાચીના'ના કર્ણની જેમ આમ્રપાલી પણ પોતાના જેવા દુભાયેલા માટે આશા સહ મૂલ્ય સ્થાપી જવા મથે છે

'નિમત્રણ' નો આરભ પ્રબળ કાર્યવેગ લઈને આવે છે, પણ પછી ધીરે ધીરે તે માત્ર સવાદ-વિવાદમા પથરાઈ જાય છે, છેક પર્યન્ત એ વેગનુ નિર્વહણ થતુ નથી છતા ભાસના 'કર્ણ-ભાર'ને જેમણે રગભૂમિ પર જોયુ હોય, તેઓ આ નાટકની તખ્તાલાયકી તરત જ પ્રમાણી શકશે

૩

'મહાપ્રસ્થાન' પદ્યનાટકની દિશામા એક સિદ્ધિ છે પણ અહી જે પ્રશ્ન સ્વાભાવિક રીતે જાગવાનો તે એ કે નાટક ગદ્યમા લખાય છે તે શુ ખોટુ છે? પદ્યમા લખાતા નાટકોમા યથાર્થતા કેટલી આવે? આપણે ત્યા સસ્કૃત નાટકોમા અને તેની અસર નીચે લખાયેલા ગુજરાતી નાટકોમા વચ્ચેવચ્ચે કવિતા આવે છે, પણ જ્યારથી નાટકમા યથાર્થનો આગ્રહ વધતો ગયો અને પશ્ચિમના આધુનિક નાટકોની અસર તળે આવ્યા, ત્યારથી તેટલી કવિતા પણ અદૃશ્ય થતી ગઈ છે, એટલે સળગ પદ્યનાટકની તો વાત જ શી?

યુરોપમા આપણાથી આ બાબતમા અલગ પરપરા છે ત્યા તો ગ્રીક ટ્રેજેડીથી પદ્યનાટકોની પરપરાનો આરભ થાય છે, અને એલિઝાબેથના સમયના અગ્રેજ નાટકકારોએ – માર્લો, બેન જોન્સન અને મુખ્યત્વે શેક્સપિયર – આ પદ્યનાટકને ચરમોચ્ચ કક્ષા સુધી પહોચાડ્યુ હતુ અલબત્ત તે પછી તે પરપરા ત્યા પણ લુપ્ત થઈ ગઈ છેક ગઈ સદીના ઉત્તરાર્ધમા ઇબ્સન Brand, Peer Gynt આદિ પદ્યનાટકો (એને epic drama પણ કહે છે) પણ લખે છે, પરન્તુ યુરોપની રગભૂમિ પર મુખ્યત્વે તેના ગદ્યનાટકો અને ટેકનિકનો પ્રભાવ વરતાતો જોવા મળે છે આ સદીના આરભમા કવિ યેટ્સ પદ્યનાટકો લખવાની દિશામા ગતિ કરે છે, પણ પદ્યનાટકોને પ્રાણદાન આપવાનુ પુણ્યકાર્ય એલિયટના શુભ હસ્તે થાય છે

એલિયટ પણ જ્યારે પદ્યનાટકનો[1] વિચાર કરે છે ત્યારે તે પણ સૌ પ્રથમ પદ્યમા નાટક લખવા અગેની આવશ્યકતા બલકે અનિવાર્યતાની વાત કરે છે તીવ્ર લાગણીની પળોમા માનવ આત્મા પદ્યમા અભિવ્યક્ત થવા ઝખે છે, ગદ્યમા પદ્યના જેટલી ગહરાઈમા જવાની ક્ષમતા નથી, માત્ર પદ્ય તેવી ક્ષમતા ધરાવે છે કારણ કે માનવીની ભીતર જાગતી મથામણની એના દ્વારા સહજ અભિવ્યક્તિ સધાય છે એ વખતે પદ્યનો પ્રવાહ કવિતા બનાને ઊભરે છે, અને એટલે એ તો કહે પણ છે કે સારો કવિ ન હોય તે સારુ પદ્યનાટક નિપજાવી શકતો નથી શેક્સપિયર ઇબ્સન કરતા મોટો નાટકકાર છે કારણ કે તે તેનાથી મોટો કવિ છે

ગદ્યથી નાટકમા સ્વાભાવિકતા અને પદ્યથી કૃત્રિમતા આવે છે – તેવી માન્યતાનુ નિરાકરણ કરતા એલિયટે કહ્યુ છે કે કોઈ પણ સારા નાટકકારનુ ગદ્ય એ બોલચાલના ગદ્યથી જુદુ હોવાનુ જ અને તેથી એ પણ એટલુ કૃત્રિમ લાગવાનુ છે, એટલે એ કહે છે the prose, on the stage is as artificial as verse, or alternatively that verse can be as natural as prose એલિયટ કવિના તરફથી પદ્યનાટકની દિશામા વળે છે પદ્યનાટકની બાબતમા એ મહાન પ્રયોગખોર છે પ્રયોગોના અનુસધાનમા પદ્યનાટકના સ્વરૂપ વિષે વિચારતા પણ રહે છે ૧૯૫૦મા Poetry and Drama અને તે પછી એ વર્ષે The Three Voices of Poetryમા આ સબધી વિચારોને તે વ્યવસ્થિત ભૂમિકા પર મૂકે છે

---

૧ એલિયટના પદ્યનાટક વિષેના વિચારો તેનના નીચેના ત્રણ લેખો પર આધારિત છે

(1) Dialogue on Dramatic Poetry

(2) Poetry and Drama

(3) The Three Voices of Poetry

કોઈ પણ કૃતિ કવિને કવિતાના પદ્યલક્ષી પ્રયોગો ખેડ્યા વિના ચેન પડતુ નથી શ્રી ઉમાશંકર જોશી પણ એ રીતે પોતાના સર્જનકાળના આરંભથી પદ્યનાટક તરફ અભિમુખ કવિ છે એ એક સુભગ અકસ્માત છે કે આ બન્ને કવિઓ લગભગ પોતાની રીતે, પોતાની પરંપરાના અનુસંધાનમા પદ્યનાટકની દિશામા ગતિ કરે છે ૧૯૪૪મા લખાયેલા 'આજની કાલની ગુજરાતી કવિતા' નામના પોતાના એક નિબંધમા પદ્યનાટકની ભાષા અને તેને વહન કરે એવા છંદોની ચર્ચા તેમણે કરી છે લગભગ એ રીતે એલિયટ પોતાના Poetry and Drama નામના નિબંધમા નાટકમા યોજાતા પદ્ય વિશે વાત કરે છે બન્ને એક દિશામા વિચારે છે ઉમાશંકર લખે છે

આ પદ્ય કેવુ હોવુ જોઈએ? નાટકનુ પદ્ય એવુ હોય સામાન્ય રીતે બોલચાલની ભાષા સવાર થાય ત્યારે રવાલ ચાલે ચાલ્યુ જતુ હોય પણ ભાવનો વેગ જે ક્ષણે વધી પડે તે ક્ષણે એનામા પૂરપાટ દોડવાની–ફાળવાની જ નહિ પણ પવનઘોડીની પેઠે ઊડવાની શક્તિ હોવી જોઈએ[1] (શૈલી અને સ્વરૂપ, પૃ ૨૫૮)

એલિયટ એ વાત આ રીતે મૂકે છે

But if our verse is to have so wide a range that it can say anything that has to be said, it follows that it will not be 'Poetry' all the time It will only be poetry when the dramatic situation has reached such a point of intensity that poetry becomes the natural utterance because then it is the only language in which the emotion can be expressed at all

(On Poetry and Poets પૃ ૭૪)

---

૧ ૧૯૫૦મા પાશ્ચદર્શન – પુનર્દર્શન (શૈલી અને સ્વરૂપ, પૃ ૨૫૧–૨૬૦) અને ૧૯૫૮મા મારી સૌથી પ્રિય સાહિત્યકૃતિમા (નિરીક્ષા પૃ ૮૦) આ જ વિચાર ફરી રજૂ થાય છે

પરંતુ એલિયટ કવિતામાં યોજાતા આ પદ્યની વિકાસણામાં જઈને મીમાંસા કરે છે. પોતાના 'કવિતાના ત્રણ સૂર' નામના નિબંધમાં તે ઊર્મિકાવ્ય અને મહાકાવ્યમાં વપરાતી કવિતાને અનુક્રમે First Voice અને Second Voice કહે છે, જ્યારે પદ્યનાટકમાં વપરાતી કવિતા માટે Third Voiceની સંજ્ઞા આપે છે. કવિતાનો આ ત્રીજો સૂર – જે નાટ્યકવિતા માટેનો છે, તેને માટે બે પ્રકારના ગુણોની અપેક્ષા રાખે છે. (૧) નમનીયતા (flexibility) અને પારદર્શિતા (transparency). અર્થાત્ આગાઉના અવતરણમાં કહ્યું છે તેમ આવશ્યકતા પ્રમાણે વળી શકે તેવી ક્ષમતાવાળું હોય તથા એની પારદર્શિતા એવી હોય કે એ વાણીના લય અને સંગિ પ્રેક્ષકોના ચિત્તને 'કવિતાઈ' લાગીને અભાન ન કરી મૂકે. તેથી પદ્યનો નાટકમાં વિનિયોગ સહજ લાગે.

શ્રી ઉમાશંકર જોશી જ્યારે 'બોલચાલની ભાષાના લય'ને ઝીલી શકે તેવું પદ્યવાહન હોવું જોઈએ, એમ કહે છે ત્યારે પ્રકારાન્તરે પારદર્શિતાની વાત આવી જાય છે, જ્યારે પદ્યની નમનીયતાની વાત તો ઉપર આપેલા અવતરણોમાં જ સ્પષ્ટ છે.

પણ તે સિવાય આપણે ત્યાં પદ્યનાટકની દિશામાં ગતિ કરનારને માટે ઉચિત પદ્યવાહન અર્થાત્ ઉચિત છંદની સમસ્યા ઊભી હતી. અંગ્રેજી નાટકકારોને એ પ્રશ્ન નથી નડતો. પણ આપણે ત્યાં એ પ્રશ્ન વિચારવાનો હતો. શ્રી ઉમાશંકર જોશીએ પોતા પૂરતા અનુષ્ટુપ, મિશ્રોપજાતિના પ્રયોગો કર્યા હતા, પૃથ્વી તો હતો જ, પણ તેઓ કહે છે તેમ, 'એ ત્રણે છંદ રંગભૂમિ પર ઉચ્ચારવા માટે પાઠ્ય પદ્યવાહન તરીકે સ્વીકાર્ય નથી જ' અને તે વનવેલીને પુરસ્કારે છે.

બીજો પ્રશ્ન તે બોલચાલની ભાષા અંગેનો છે.[૧] બોલચાલની લઢણની વાત કરીએ ત્યારે એટલું સમજી લેવું જોઈએ કે

૧ બોલચાલની ભાષા સંબંધી આ ચર્ચા માટે ડૉ. હરિવલ્લભ ભાયાણીનો ઋણી છું.

(૧) બોલચાલની ભાષા અને સાહિત્યિક ભાષામાં અંતર છે કારણ કે બંનેના શબ્દભંડોળ, લઢણો, અને શબ્દયોજના અમુક અંશે અલગ અલગ રીતના હોય છે

(૨) પદ્યનો લય અને બોલચાલનો લય વિભિન્ન છે વળી બોલચાલના લયને યથાતથ ઝીલવો શક્ય નથી તેનો સ્પર્શ લાવી શકાય અને અહીં એટલું જ તો અપેક્ષિત છે (સંસ્કૃત નાટકોમાં યોજાતા પ્રાકૃતથી આ જ વાત સિદ્ધ થાય છે, કારણ કે બોલચાલનું પ્રાકૃત કદી હતું જ નહિ, પણ તેના ઉપયોગથી બોલચાલની સ્વાભાવિક ભાષાનો આભાસ રચી શકાય છે)

સંક્ષેપમાં એમ કહી શકાય કે પદ્યનાટકનો સવાલ એ નાટયોચિત વાણી અને તેને વહન કરી શકે તેવા પદ્યવાહનનો – છંદનો, છે 'મહાપ્રસ્થાન'નો કવિ એ દિશામાં કેવી સિદ્ધિ મેળવે છે, તે આપણે હવે જોઈશું

૪

આરંભમાં જ લખ્યું છે કે 'પ્રાચીના'ના સંવાદકાવ્યો પદ્યનાટકની દિશામાં થતા પ્રયોગો છે શ્રી ઠાકોરરાય માંકડે તો 'પ્રાચીના'ની રચનાઓને 'પદ્યરૂપકો'ની સંજ્ઞા પણ આપી છે, પરંતુ 'કુબ્જા' સિવાયની અન્ય રચનાઓમાં રૂપકત્વ પ્રમાણમાં ઓછું સિદ્ધ થતું જોવા મળે છે સંવાદરૂપે લખાયેલી હોવા છતાં, બોલચાલની ભાષાનો લય ઝીલવાનો પ્રયત્ન છતાં, પ્રવાહી છંદોનો વિનિયોગ કરવા છતાં, 'પ્રાચીના'નો આસ્વાદ વિશેષતર કવિતાનો આસ્વાદ બની રહે છે અહીં સંવાદ જાણે કવિતાની એક વિશેષ કથનરીતિ – poetic medium બનીને આવે છે એ રચનાઓની વચ્ચે પડતી કાવ્યાત્મકતાની પડછે નાટયાત્મકતા મહોરી શકી નથી

શ્રી ભૃગુરાય અંજારિયાએ 'પ્રાચીના'ના છ દોને પદ્યનાટકની મર્યાદારૂપ લેખ્યા છે એમને મતે 'ઉપજાતિમાં બોલાતા વાણીના સ્વરભારને સાચવતા કાવ્યો સાંગોપાંગ ઊતરી શકતાં નથી'

મહાપ્રસ્થાનને પ્રાચીનાનો સગોત્ર સંગ્રહ માનવા છતાં પદ્યનાટકની સિદ્ધિઓની બાબતમાં તે પ્રાચીનાને અતિક્રમી જાય છે વનવેલીની શક્યતાઓનો અહીં ક્યાસ કાઢવામાં આવ્યો છે આ સંગ્રહની સાત રચનાઓમાંથી પદ્યનાટકની રીતે 'કચ' ને બાદ કરીએ તો એક પૃથ્વીછંદમાં લખાયેલા 'નિમંત્રણ' સિવાય બાકીની પાંચ રચનાઓ વનવેલીમાં લખાઈ છે તેમાં 'અર્જુન-ઉર્વશી'માં બાર શ્રુતિનો વનવેલી અને ચારમાં સોળ શ્રુતિનો વનવેલી છે

વનવેલીની શક્યતાઓ વિષે કે હ ધ્રુવ અને રા વિ પાઠકે વિસ્તારથી અને વિશદતાથી ચર્ચા કરી છે, પણ એ બાબતમાં પાયોનિયર તરીકે પાઠકસાહેબ એક નવલરામનું અને બીજું રમણભાઈ નીલકંઠનું નામ સંભારે છે[1] વનવેલીની નાટ્યક્ષમતા સંબંધી રા વિ પાઠક લખે છે

'નાટકની ઉક્તિ માટે હું કે હ ધ્રુવના વનવેલીને સમર્થ ગણું છું તે મનહર વનાક્ષરીનો ચતુસ્વર સંધિના આવર્તનોનો બનેલો છે એ સંધિમાં લઘુગુરુનો કાંઈ ક્રમ નથી એટલે વાક્યરચનાને કાંઈ લઘુગુરુ સ્થાન સાચવવા કે અમુક માત્રાઓ પૂરી કરી આપવા મચડવાની જરૂર નથી વાક્યરચના બંધના ક્રમને યથેચ્છ અનુસરી શકે છે, તેટલી જ ભાષાને આવશ્યક હરકોઈ વાક્યભંગિને પણ ધારણ કરી શકે છે વળી તેમાં વાક્યો ગમે તેટલા લાંબા ટૂંકા આવી શકે છે, અને વાક્યો પંક્તિમાંથી ગમે ત્યાંથી શરૂ થઈ ગમે ત્યાં પૂરા થતા તેના મેળને હાનિ થતી નથી'[2]

વનવેલી યોજે છે પણ પાઠ્યઆડંબર વાક્યરચનામાં જે ગદ્યના ક્રમની વાત અહીં કરે છે (અને અન્યત્ર અનુવાદમાં યોજે છે[1]) ત્યાં શ્રી ઉમાશંકર વ્યુત્ક્રમની – એટલે વાક્યોમાં પદોનો ક્રમ બદલવાની છૂટ હોય છે તે લે છે, અને તેથી જે વનવેલી તેમના મતે અળગ ગદ્યના ટુકડાઓ રૂપે વાંચી નંખાય, તે દોષમાંથી ઊગરી જવાય

‘મહાપ્રસ્થાન’માં કવિ સોળ શ્રુતિનો મનહર યોજે છે ત્યાં ભાવપ્રમાણે પંક્તિની લંબાઈનો આગ્રહ રખાય નો? શ્રી નિરંજન ભગત ‘ચિત્રાંગદા’ના અનુવાદમાં ૬, ૮, ૧૦, ૧૨, ૧૪ કે ૧૬ શ્રુતિનો વનવેલી યોજે છે ‘અર્જુન-ઉર્વશી’માં બારશ્રુતિનો વનવેલી કવિ યોજે છે ત્યારે તે ક્ષિપ્ર ગતિથી નર્તન કરે છે, એવું લાગે છે ઉર્વશી અને મયૂરનો સંવાદ ચાલતા ચાલતા થાય છે, તે પૂરતો તે છંદ ઉપકારક બની શક્યો છે વનવેલીનો પ્રયોગ કુશળ હાથે ન થાય તો તેના અનેક ભયસ્થાનો રહેલા છે આ છંદ કેટલો નમનીય છે અને ઓનચાલનો લય કેવો સહજતાથી ઝીલી શકે છે તેના અનેક ઉદાહરણો મહાપ્રસ્થાનની રચનાઓમાં મળશે ‘મહાપ્રસ્થાન’નો આરંભ જુઓ, ‘યુધિષ્ઠિર’માં નરકદર્શનનો પ્રસંગ લો ‘મંથરા’નો આરંભ અને અંત તથા પૃષ્ઠ ૭૮, ૮૩, ૮૨ મંથરા અને કૈકેયીના તથા મંથરા અને કાલરાત્રિના સંવાદો જોઈ જુઓ ગહનગંભીર વાણીનું વહન જોવું હોય તો પૃ ૬૪, ૬૫ ઉપર યુધિષ્ઠિરની દ્રૌપદી સંબંધમાં ઉક્તિ કે ૭૦, ૭૧ ઉપર અર્જુન સંબંધે ઉક્તિ તપાસી જુઓ

રંગભૂમિ પર આ છંદની સફળતા નટની તેનો પાઠ કરવાની કુશળતા પર છે[2] આપણે ત્યાં <u>વનવેલીનો</u> સમુચિત પાઠ

---

૧ નિરીક્ષા, પૃ. ૨૪૧ પર શ્રી ઉમાશંકર જોશીએ ટાંકેલું ઉદાહરણ

૨ ‘મહાપ્રસ્થાન’ નાટિકા ગયા ફેબ્રુઆરીમાં આકાશવાણીએ બ્રૉડકાસ્ટ કરી હતી, જેનું નિર્દેશન સ્વયં કવિએ કર્યું હતું વનવેલીનો પાઠ ક્વચિત્ કવિતાના લહેકાને વટીને કરવાના ભ

પ્રમાણમા ઓછો થાય છે શ્રી બાલમુકુન્દ દવે તેમના 'પુનર્મિલન' નામના અદીર્ઘ કાવ્યમા વનવેલી જેટલી કુશળતાથી યોજી શક્યા છે, તેટલી કુશળતાથી તે પોતે તેનો પાઠ તે જાણે કરી શકતા નથી રાજેન્દ્ર શાહનો વનવેલીનો પાઠ ભાવવાહી અને લયાન્વિત, અને તે છતા ગુજરાતી ભાષાના ઉચ્ચારણને અનુકૂળ હોય છે. મહાપ્રસ્થાનના કવિને મુખે વનવેલીનો પાઠ સાંભળ્યો છે વનવેલીના એમના પાઠમા પ્રત્યેક પાત્રની વાણી જીવત લાગે છે, એટલુ જ નહિ તે તે પાત્રની લાગે છે 'રગભૂમિ પર પૃથ્વીમા પાત્રોને સભાષણ કરતા કલ્પવા મુશ્કેલ' એમ કહેવા છતા કવિએ 'નિમત્રણ'મા પૃથ્વીછદ યોજ્યો છે. રા વિ પાઠક પણ બૃહદ્ પિંગલમાં નાટકમા વપરાતા પૃથ્વીછદની મર્યાદા નોંધે છે તેઓને મતે એમા લઘુગુરુના નિશ્ચિત સ્થાનોને લીધે તેમા વાક્યો ગદ્યની સરળતાથી આવી શકે નહિ અને તે ઉપરાત પૃથ્વીનો મેળ આવર્તનાત્મક નથી તેમા આદિ, મધ્ય અને અત હોવાથી વાક્ય ગમે ત્યાથી શરૂ કરી ગમે ત્યા પૂરુ કરતા મેળ અખડ આવી શકશે નહિ. 'નિમત્રણ'નો પાઠ પણ મે સ્વય કવિને મુખે સાભળ્યો છે, અને સાભળતા એવુ લાગે છે કે કવિ પોતા પૂરતા જાણે આ છદનો સફળતાથી નિર્વાહ કરી શક્યા છે

'કચ'મા નાટકની રીતે છદનો પ્રશ્ન ઊભો થતો નથી પણ એમ કહેવુ રહ્યુ કે અહી શિખરિણીની અભિનવ ભગિ જોવા મળે છે શિખરિણીમા કવિએ સળગ અત્યાનુપ્રાસ જાળવ્યા છે, જે તેમા ઊભરાતા આવેગને જાણે નિયમનમા રાખે છે યત્રતત્ર આન્તર્પ્રાસની લીલા પણ જોવા મળે છે આરભની બે અને અતિમ ત્રણ પક્તિમા કવિએ અનુષ્ટુપ વાપર્યો છે એલિયટની સિદ્ધિઓ

લાગ્યો, અન્યત્ર શબ્દનો અત ભારપૂર્વક ઉચ્ચારાતા મનહરના પરપરાયુક્ત પાઠની છાટ વરતાતી હતી જે ગુજરાતી ભાષાના ઉચ્ચારણની સ્વાભાવિકતા તેનાથી બોલાતી ભાષાની સ્વાભાવિકતા માટે જરૂર મર્યાદારૂપ ગણાય

એલિયટની છે પણ પદ્યનાટકની ભાષાની બાબતમાં એક વાત અહીં અવશ્ય નોંધવી જોઈએ એલિયટ પદ્યનાટકની ભાષાની પારદર્શિતાના આગ્રહમાં એવા તણાયા કે તેમના પહેલા નાટક પછીના નાટકોની ભાષા લગભગ ગદ્યના સીમાડા પર આવી ગઈ છે The Cocktail Party વાંચતા તો જાણે કવિતાનો સંસ્પર્શ પણ ખોઈ બેઠા કે શું – એવું લાગ્યું એને વિષે એવો અભિપ્રાય પણ વ્યક્ત થયો છે કે this is prose play cut up fairly arbitrarily into lines જે વાત શ્રી ઉમાશંકર જોશીએ કે હ ધ્રુવ અને રા વિ પાઠકે કરેલા વનવેલીના પ્રયોગ વિષે કહેલી

એલિયટનો બચાવ એક રીતે કરી શકાય તેઓ તેમના પ્રથમ નાટક The Murder in the Cathedral માટે બારમી સદીમાંથી વસ્તુ લઈ આવ્યા વળી તે નાટક એક ritual play તરીકે લખાયું, ભજવાયું પરંતુ તે પછીના અન્ય નાટકોના 'ધામ' અને વસ્તુ આધુનિક જમાનાને લગતા છે તેથી તે પદ્ય નાટકની ભાષાના પ્રયોગમાં આ આત્યંતિક વલણ ધરાવતા ગયા

મહાપ્રસ્થાનના કવિને એ રીતનો પ્રશ્ન નથી પ્રાચીનાની જેમ અહીં પણ કવિ આપણા પુરાણોમાંથી વસ્તુ લે છે એટલે કવિ આ સુદૂર અતીતના દૂરત્વનો લાભ લઈ શકે છે પાત્રો અવશ્ય બોલચાલની ભાષાભંગિ ઝીલે છે પણ તેમની વાણીમાં સંસ્કૃતપદાવલિ વધારે હોય તોય તે નિર્જીવ બની નહિ જ ઊલટાનું વાતાવરણ જમાવવા પણ તેનો આશ્રય લેવો પડે પણ વાતાવરણ અપરિચિત લાગે તેટલી સીમા સુધી જવું ઇષ્ટ ન હોય 'મથુરા' પદ્યનાટકની ભાષા સૌથી વધારે સિદ્ધ કરે છે, અને તેમ છતાં તેમાં કેટલાક સંસ્કૃત શબ્દોનો પ્રયોગ નિવારી શકાયો હોત — નવપંચવર્ષ (ચૌદ વર્ષ માટે) પ્રેયદાસી, મત્તકાશિની, મધ્યમારબ્ધા, યત્રસ્થ ઇવ આદિ પરંતુ સમગ્રપણે કવિ પ્રાચીનાની સંસ્કૃતબહુલતાથી પ્રમાણમાં મુક્ત રહ્યા છે

૩ : Tableaux Parisiens અને પ્રવાલદ્વીપ

ફ્રેન્ચ કવિ બૉદલેરના 'Tableaux Parisiens' નામે કાવ્યગુચ્છમાં પેરિસ નગરના વિવિધ દૃશ્યો રજૂ થયાં છે. કવિની વાસ્તવિક છતાં કરુણાર્દ્ર દૃષ્ટિથી રચાયેલી આ કૃતિઓમાં આધુનિક નગરસભ્યતાના (Urban Civilizationના) ખરા રૂપનાં દર્શન થાય છે. રોમેન્ટિક કવિઓની જેમ પ્રકૃતિમાંથી પ્રેરણા લેવાને બદલે આ કવિ પેરિસના રાજમાર્ગો અને ગલીઓના દૃશ્યોમાં તથા તેના નિરંતર થતા રહેતા કોલાહલોમાં કવિતા નિહાળે છે. પેરિસનાં પ્રભાત, સંધ્યા અને રાત્રી, ત્યાંના ચોરો, જુગારીઓ અને ભિખારીઓ, આંખને વીજળીની જેમ આંજી જતી મોહક રમણીઓ અને મરવાને વાંકે જીવન પસાર કરતી વૃદ્ધાઓ – આ બધાં કવિની કવિતાનો વિષય બને છે. સાથે સાથે ઉપરથી હલચલ ભરેલી આ નગરીની ભીતરમાં રહેલી વ્યથા, નિરાશા અને અતૃપ્તિ આદિનો પણ તેનાં કાવ્યમાં અનુભવ થાય છે.

બૉદલેરના 'Tableaux Parisiens'ના પછી બરાબર સો વર્ષે પ્રગટ થતા કવિ નિરંજન ભગતના 'પ્રવાલદ્વીપ'ના સોળ જેટલાં કાવ્યોમાં માયાવી મુંબઈ નગરી આળસ મરડીને ઊભી થાય છે. મુંબઈનાં સ્થળ, કાળ અને પાત્રો એ 'પ્રવાલદ્વીપ'ની કવિતાનો વિષય છે. વિચિત્ર રીતે કરુણાનો ભાવ જગાવતાં આ કાવ્યોમાં નગરના 'કુરૂપની કથા' અને નગરજીવનની 'વિરાટ વ્યથા' રજૂ થયાં છે.

આજના નગરજીવનના પરિવેશમાં કવિએ તેમાં નિવાસ કરતા લોકોની જિવાતી જતી જિંદગીને સમજવા સભાન પ્રયત્ન પણ કર્યો છે

કોઈ બે કવિઓની સરખામણી કરી એકની શ્રેષ્ઠતા સિદ્ધ કરવાનો પ્રયત્ન હાસ્યાસ્પદ થઈ પડે, પરંતુ સાહિત્યના તુલનાત્મક અધ્યયન દ્વારા આપણા સાહિત્યને સમજવાનું વધાર સુગર થઈ પડે છે આ બન્ને કવિઓ જુદા જુદા સમયમાં થયા છે, એટલું જ નહિ પરન્તુ અન્યોન્યથી અલગ સંસ્કૃતિ ધરાવતા દેશોમાં થયા છે તેમ છતાં આ બન્ને કવિઓની નગરકવિતામાં જે સામ્ય જોવા મળે છે તે આનન્દ જીદના Some unknown man in Moscow and myself can be impelled toward the same idea and despite the intervening centuries Jammes can link to Virgil"– આ કથન દ્વારા કહેવાતા એક સાહિત્યિક સત્યનું ઉદ્ઘાટન કરે છે વળી પોતાના યુગને સમજવાનો પ્રયત્ન કરતાં કરતા કવિ પૂર્વસૂરિઓના માર્ગનું અનુસરણ પણ કરે બોદલેર નિરંજન કરતા વતાધિક વર્ષ મોટો છે વયમાં, વળી તે આધુનિકોમાં આદ્ય છે દેશવિદેશના અનેક કવિઓ બૉદલેરની કવિતાથી પ્રભાવિત થયા છે કવિ નિરંજનની 'પ્રવાલદ્વીપ'ની કવિતાઓમાં આ અસર અવારનવાર જોઈ શકાય છે, પરંતુ અસરની વાત કરીએ ત્યારે Enid Starkie એ From Gautier to Eliot' નામના ફ્રેન્ચ સાહિત્યની અંગ્રેજી સાહિત્ય પર અસર દર્શાવતા ગ્રંથમાં ટાંકેલું જીદનું આ કથન પણ યાદ રાખવું ઘટે કે Influences do not create anything, they merely awaken what is already there!" એટલે 'પ્રવાલદ્વીપ' એ માત્ર 'Tableaux Parisiens'ના અનુકરણ પર રચાયેલી કૃતિ નથી પરંતુ તેમાં કવિની પોતાની આગવી જીવનદૃષ્ટિ સ્પષ્ટ રીતે જોવા મળે છે

ક્યાં છે? કવિના ચિત્તતંત્રને આ પ્રશ્ન વારે વારે ઝણઝણાવી જાય છે—

> સર્વ આ કઈ દિશા ભણી ગયા ધની?
> સવેગ શી ગતિ
> તમિસ્રલોકની પ્રતિ?

કવિ ભારે નિરાશા સાથે આ પ્રશ્ન કરે છે આવી વ્યગ્રતાથી બૉદલેર કહેતો નથી તેનો રોષ નિરાશા અને વ્યગ્રતા ઉકળાટનું નહિ, નિર્વેદ (Ennui)નું રૂપ ધારણ કરે છે જાણે સ્વગતોક્તિ કરતો હોય તેવી રીતે તે કહે છે નિરંજનમાં ઉત્કટ વિષાદ છે, જે નિરાશાનું રૂપ ધારણ કરી અનાસ્થાના માર્ગે કવિને દોરી જાય છે નગરનિવાસી લોકોના જીવનની વાત કહેવામાં નિરંજન ભગત 'Tableaux Parisiens'ના કવિ બૉદલેર કરતાં 'The Waste Land'ના કવિ એલિયટ સાથે વધારે સારી રીતે બેસી શકે આ Waste Landમાં વસનારા લોકોનું ચિત્રણ એલિયટ—

> not as lost
> Violent souls, but only
> As the hollow men
> The stuffed men

—તરીકે કરે છે 'પ્રવાલદ્વીપ'ના કવિ પણ તેમાં વસનારની વાત કરતાં કહે છે

> જાડા નમાન વેન સૌ કરે, ધરે મુખે સુરસ્ય મ્હોરું હાસ્યનું
> રસાર્દ્ર, ભાવ ઊર્મિ રંગરાગ પૂર્ણ, હોય શું ન એ જ અસ્લ રૂપ આસ્યનું!

સર્વ માણસો મહોરું પહરીને ફરે છે આ યંત્રયુગમાં માણસો નિઃસંગતાનો ભાવ વિશેષ અનુભવે છે અને—

> પાપત્રસ્ત, શાપગ્રસ્ત, સર્વ નામહીન

સ્ટીફન સ્પેન્ડર તો આજના માણસોને "mechanic ghosts moving in a machine made society" કહે છે સ્પેનનો જિપ્સી જીવનના રોમાન્સ ગાનાર કવિ લોર્કા જ્યારે ન્યૂ યૉર્ક નગરની મુલાકાતે જાય છે ત્યારે ત્યાંના જીવનને જોઈ કેવો આઘાત અનુભવે છે તેની વાત એ 'Poeta en Nueva York' માંના કાવ્યોમાં કહે છે એક કાવ્યમાં એ કહે છે

I have come to see the turbid blood
The blood that takes the machines to the cataracts,
And our soul to the cobra's tongue

નગર–સભ્યતાની વિરૂપતાનું દર્શન આજના યુગના ઘણાખરા કવિઓને થયું છે, અલબત્ત, સૌની પ્રતિક્રિયા એકસરખી નથી બૉદલેર અને નિરંજન ભગત આ બન્ને કાવ્યગુચ્છોમાં નગરજીવનની વાત કરે છે, પણ તે બન્નેમાં કેટલીક ભિન્નતાઓ છે દેખાઈ આવતી વિભિન્નતાઓમાં એક કાલગત, બીજી દેશગત અને ત્રીજી – પણ મહત્ત્વની હકીકત છે 'પ્રવાલદ્વીપ'માં 'એરોડ્રામ પર' કવિતા હોય, ટ્રેન, ટ્રામ, બસ અને કારની વાત હોય, તાર ટેલિફોનની વાત હોય બૉદલેરના પૅરિસમાં આ નથી ન હોય વળી આ બે દેશો જુદી જુદી પ્રણાલિકાવાળા દેશો છે Danse Macabre – મૃત્યુનું નૃત્ય – કવિતા બૉદલેરમાં હોય અને 'Skeletons Digging' ની કવિતા પણ હોય 'પ્રવાલદ્વીપ'માં આવી કવિતા નહિ મળે, ન હોય 'Danse Macabre' નામનું બૉદલેરનું પ્રસિદ્ધ કાવ્ય અર્નેસ્ટ ક્રિસ્ટોફ નામના કલાકારે કાષ્ટમાં કોતરેલી નારીકંકાલની મૂર્તિ પરથી રચાયું છે આપણે ત્યાં આવી કવિતા સહજ નથી અરે, સ્વયં બૉદલેરને પણ કહેવું પડેલું કે, 'Perhaps our nerves are too delicate to accept a symbol so manifestly dreadful!' અર્ધનારી અને અર્ધકંકાલરૂપે આલેખાયેલી આ

મૂર્તિ તેના પિશાચ જેવા ભયંકર હાસ્યથી તમામ જીવતાં માણસો પ્રત્યે જાણે વ્યંગ કરે છે. કવિતાનો એક અંશ જોઈએ :

Her eyes are deptas of gloom and vacuity
And her skull, with flowers in the artful braid,
Sways gently on her fragile vertebra
O spell of nothingness foolishly arrayed !

'પ્રવાલદ્વીપ'માં તો ફ્લોરા ફાઉન્ટન છે

કાચકાકરેટના અનન્ય કાનને
સદાય શાંત, સ્વસ્થ, આનંદવંત આનને
ઊભી છ વિશ્વમાલણી, વસંતસ્વપ્ન નેત્રમાં અમુલ,

– એમાં કેટલું અંતર છે !

'Les Sept Vieillards'માં એક વૃદ્ધના દર્શનમાંથી સાત સાત વૃદ્ધોના થયેલા દર્શનને પ્રતીકરૂપે યોજે છે. આ કાવ્યની આરંભિક પંક્તિઓમાં નગરીની ભીડને એક જ સામાસિક શબ્દના image દ્વારા કવિ પ્રત્યક્ષ કરે છે.

An-theap city, city filled with dreams
where so-cters in broad day grab him who passes.

નગરની આ ભીડને, કોલાહલને એક જુદા જ image દ્વારા કવિ નિરંજન ભગત રજૂ કરે છે.

પૂછે પડ્યો શું પહાણ? મક્ષિકામહસ્ર શું ઘૂમંત ક્રોધમાં '

કવિ નિરંજનની આ પંક્તિમાં તો કોલાહલ પણ સંભળાય છે.

પૅરિસના રાજમાર્ગો પર જોયેલી, વૃદ્ધાવસ્થાને આરે પહોંચેલી વિગતવૈભવ નટીઓ વિષેનું બોદલેરનું કાવ્ય ભારે કરુણા જગાવી જાય છે. કવિ કહે છે.

Their eyes are wells filled with a million tears

તેઓ જાણે મરવાની જ રાહ જુએ છે – 'Ripe for eternity' આ કાવ્યની અંતિમ પંક્તિ તો જુઓ. આ વૃદ્ધાઓને અનુલક્ષીને કવિ પ્રશ્ન કરે છે

where will you be

To-morrow underneath God's terrible claw ?

'પ્રવાલદ્વીપ'માના 'પાત્રો' એક વિશિષ્ટ કાવ્ય છે કેદિયો, આંધળો, ભિખારી, વેશ્યા, પતિયો અને કવિ આ સર્વે પણ મુંબઈની 'મોટી મિરાત' છે! વેશ્યા પર તો 'ફૉકલેન્ડ રોડ' નામે અલગ કાવ્ય પણ છે સમાજના કલ્યાણવિચારકો તો આ વેશ્યા સંસ્થાને સમાજના કલંકરૂપ ગણે છે અને એને નિવારવા મથે છે માણસજાતનું આ અનિવાર્ય અનિષ્ટ ભલે હોય, પણ એ કહે છે તેમ

સવારમાં જે તનાગર મૃતાની લીતે
મદલી કાળી જેવી ક્વારી કન્યકા નિત્યે,
અભાગી જાત ઝૂવે છે, પ્રભુની મહેરબાનીથી
મરતા જીવતે જ ધરતી પર—

'પ્રભુની મહેરબાની'માં કેવી ક્રૂર વ્યાજસ્તુતિ છે ? પતિયાને જોઈને એના પર અનુકંપા લાવવાને બદલે તે તેની ખુશનસીબીની વાત કરે છે

અહો, શી ખુશનસીબી ! કોઈનીયે આંખ ક્યાં રોગ ના,
ફરી મરવા ભોગ ય ના !

'સ્વર્ગમાં બેઠાં બેઠાં જગતની કીર્તિ સુણીને અહીં આવવાની લાલચમાં ને લાલચમાં કલ્પદ્રુમની છાયામાં ડીકીઓ ભૂલી જનાર 'આંધળો' જગતનો માર જોઈ શકે છે તે તેજની ભીતર વસેલા અંધારની વાત કરે છે આંધળો કહે છે

હવે ચમ્મુ થવા ચાહે સળગતો આ સૂરજ રે તોય ના અપનુ ?
છીએ માવુ Cઠાવી આજ આમે પણ હવે ધરવુ નથી,
આ એમ્માથી એ બીજા અધારમા સગ્તુ નથી

અહી આધળાની સ્વગતોક્તિ ગર્વોક્તિ નથી લાગતી? પરન્તુ બાદલેર જ્યારે Les Aveugles મા આધળાની વાત કરે છે ત્યારે કવિ તેના પ્રત્યે આપણા મનમા દયાની કેવી લાગણી જન્માવે છે? આખા કાવ્યની એકેએક પંક્તિ કરુણા જગાવી જાય છે પૅરિસ નગર ભલે ગાય કે બરાડે પણ —

Their eyes, in which the holy spark is dead
Are raised toward the sky.

. . .

They wander thus through blackness beyond measure,
That brother of eternal silence Even
Now, O city, while you sing and bray

'ભિખારી પણ આ જગતના નાથે સર્જેલા જગતમા જ રહે છે ને? 'વગર હસ્યે જિંદગી ગુજરી ગઈ' એમ જાણીનેય એકાદ હસવાનુ બહાનુ મળતા પ્રભુનો પાડ માનવા તૈયાર થનાર આ ભિખારી મૃતકાળના ભારને ભલે વહેતો હશે પણ લાગે છે તો ખુમારીવાળો. જગતના લોકોને એ ઘણો સારી રીતે સમજી ગયો લાગે છે, (અને જગતના નાથને પણ) વેશ્યાને જોઈને વિચારે છે.

અરે, આ દેહ પર છે કેટલી દોલત!
દશમા ભાગની મારી કને જો હોત ને તો નામ ના બોલત!

અને કદી ન ફરતો ફેરિયો આધળાને જોઈને વિચારે છે

આ આધળો છે તે છતા
ફરતો ફરે છે બોલતા!

— — — — — —

કવિ આ બંધાને જોનાર છે અને આ બધા દ્વારા નગરના જીવનને જોવા મથનાર છે

'Tableaux Parisiens' અને 'પ્રવાલદ્વીપ'નાં કેટલાંક કાવ્યો થોડુંક સામ્ય ધરાવે છે પ્રભાત અને સંધ્યા જગતના તમામ કવિઓને કવિતા લખવા લલચાવે છે રંગભર્યાં પ્રભાતને જોતાં જ કવિઓની કલ્પના સળવળી ઊઠે છે રોમેન્ટિક કવિઓ માટે તો તેમની કવિતાના પ્રિય વિષયોમાં તેનું સ્થાન હોય જ પરન્તુ બૉદલેરની કવિતામાં પ્રભાત એની પરંપરાગત રીતે નથી આવતું ન તો નિરંજન ભગતમાંય નાનાલાલીય પદ્ધતિથી 'ધીરે પ્રભાત આવ્ય ધીરે ધીરે'ની જેમ આવે છે

બોદલેરમાં પ્રભાત જુઓ

Reveille was blown in the barrack's yard
Snuffed by the morning wind the lanterns flared,
It was the hour
When the lamp, like a bleeding, restless eye
Makes a red freckle on the face of day

અહીં તહીં ઘરની ચીમનીમાંથી ધુમાડો નીકળવા માંડે છે કાગડાનો કા કા અવાજ ધુમ્મસને ચીરી પસાર થાય છે હૉસ્પિતાલમાં મૃતપ્રાય રુગ્ણો આખરી શ્વાસ લઈ રહ્યા છે ગાન આખી રાત ખડી રખડીને હવે લંપટો ઘર ભણી જાય છે કાવ્યની અંતિમ પંક્તિઓમાં કવિ એક સંપૂર્ણ ચિત્રને ઉઠાવ આપે છે—

Dawn, shivering in a robe of rose and green
Slowly advanced along the deserted Seine
And somber Paris rubbing his, eyes, began
To gather his tools, an aged working man

પેરિસને એક કામદારના રૂપમાં કવિ બતાવે છે એ જ જુગજૂનો ચરખો ચાલવા લાગે છે એને કોઈ અંત છે?

હવે 'ગાયત્રી'માંની સવાર લઈએ

કવિએ, દૃગમાં ગીતનો સુરમો આંજી, મુખે મૃત્યુનો લેપ કરી, આછેરા અંચલો ધારણ કરી, સ્વપ્ન જોતી સિન્ધુશય્યા પર સૂતેલી નગરદ્વીપ સુન્દરીનું વિરાટ શબ્દચિત્ર અંકિત કર્યું છે આ વિશાળ હલચલભર્યા નગરમાં શાંતિ કેમ જીવી શકે? શબ માત્ર છે તેનું તો. અને ઘોંઘાટથી પરિચિત આ નગરમાં શાંતિના આ શબની નથી થતી કોઈને જાણ કે નથી આવતી કોઈને ગંધ

—કંપારી છૂટતાં મૂંગે
માત્ર સૌ પથના દીવા, નેત્રો મીંચી જતા બૂઝે

આ નારકી નગર પર સૂર્યને ઊગવાનું શાનું? એની 'લીલા' જોતાં તો આ નગરને સદા અંધકારમાં જ સબડવું ઘટે, પરન્તુ 'કોઈ બહાને' સૂર્ય ઊગ્યો છે! અણુ અણુમાં સભાનતા પ્રવેશ કરે છે નગરદ્વીપ સુંદરી શય્યા ત્યાગે છે અને—

બગાસું ખાઈને ખાસ્સું સુસ્તીથી જે ભરી ભરી
આંખો બે હાથથી ચોળી, અંગે આળસ જે નરી
ખંખેરી, ત્યાગતી શય્યા નગરદ્વીપ સુન્દરી,

બૉદલેર પેરિસને 'aged working man' કહે છે, નિરંજન 'નગરદ્વીપ સુન્દરી'

અહી લોર્કાએ 'Poeta En Nueva York'મા ન્યૂ યોર્કની સવારનુ કરેલુ વર્ણન સ્મરણમા આવશે

ન્યૂ યોર્કની ધમાલ જોઈ ને લોર્કાનુ સ્પેનના ગામાની લોકજીવનનુ ચાહક ચિત્ત ત્રાસ પામે તેમા નવાઈ ના? પણ બોદલેર તો પૅરિસના જીવનને પોતાનુ અગ જ માન્યુ છે પૅરિસના સવારની તેણે વાત કરી હવે મધ્યાહ્નનુ વર્ણન સૂર્ય પ્રખરતર બનવા માડે છે નગરની પરિક્રમા કરે છે સર્વત્ર એની ગતિ છે, કવિની જેમ તો

Shining on the cities he exalts
Like a poet, all he sees, despite its faults
And enters like a king, without noise or vassals
All the hospitals and all the castles

[નિરંજન મધ્યાહ્નને જિપ્સી સાથે સરખાવે છે પણ એ જિપ્સીય 'આ શહેરનુ ભાવિ' કોણ જાણે કેવુ નિહાળે છે કે 'ફાટી આખે ફરી ગયા' હોય]ના કાવ્યમા કવિ અનેક નગરજન્ય કલ્પનો (Images) દ્વારા મુબઈની જિંદગીને ઉપસાવવામા સમર્થ થયા છે પસાર થઈ જતી ટ્રામ કે બસને —

'લાલ પેન્સિલની લીટી તાણીને ઉપસાવતી' કહી કવિ આ નની ઉપમાનરીતિ નાચે જાણે ધ્યાન ખેચે તે રીતની લીટી તાણી રહ્યા છે

દિવસ ઢળવા માડે છે રાત્રીના આગમનના ચિહ્નો દેખાય છે આખો દિવસ પરિશ્રમ કરનારને તો 'હાશ' કહેવાની વેળા પરન્તુ પૅરિસ – માયાવી પરિ નગરી – ની અનેક અન્તર્લીલાઓ તો હવે જ શરૂ થવાની, જે અત્યાર સુધી સુપ્ત હતી, કારણ કે यस्या जाग्रति भूतानि सा निशा पश्यतो मुने – આ 'મુનિજગત' તો હવે જાગવાનુ ને? બોદલેર વર્ણવે છે

Among the lamps tormented by the wind
Prostitution flares up in the streets
Like an ant-heap

'કોલાબા પર સૂર્યાસ્ત'માં કવિ નિરંજન કહે છે

—આ શહેરની કામના
આમ ત્યાં ફૂટપાથપે અરવ રહે જે મંદ નારી સરી
એને અંગ અમૂલ્ય વામ વસતી (ચિત્તે અસંતોષની).

બોદલેર વર્ણવે છે

One hears the kitchens hissing here and there
The theaters are yelling, orchestras blare,

નિરંજનમાં પણ સંભળાય છે

ક્યાંક રેસ્ટરાંના હજુય ખખડે પ્યાલા રકાબી છરી
કાંટા કાન મહીં
ઝગે ગ્રિલની આછી હજુ રોશની

બન્ને કવિઓ મોહક લાગતી આ નગરીની રાત્રીની નારકીય લીલા જોતાં અકળાઈ ઊઠે છે. રાત્રીના આગમનની સાથોસાથ કવિ નિરંજન 'સાંયના સંસાર'ને તિમિરમાં ડૂબતો નિહાળે છે અને —

રૂંધાતા શ્વાસને મીંચ્યાં નયનથી શો જીવ ત્રાસી જતો
આખાયે નભવિસ્તર્યાં તિમિરમાં રહું કાનને ઢળતો
રે ત્યાં કોણ મને 'હું'માં, મુજ જગે પાછો જ હડસેલતો?

આ પંક્તિઓ આપણને બોદલેરની નીચેની પંક્તિઓનું સ્મરણ કરાવે છે, જેમાં કવિ પૅરિસની આ નારકીય લીલા જોતાં પોતાને કહી બેસે છે

Collect yourself, my soul, at this grave hour,
And close your ears to confusing roar

રુગ્ણતા જ સર્વત્ર વ્યાપ્ત થયેલી જણાય છે મનોરુગ્ણ લોકોની વાત ફરી પરન્તુ દેહરુગ્ણ લોકોની પણ સૃષ્ટિ આ કવિઓના ધ્યાનમા છે રાત્રિનો વધતો જતો અંધકાર મોટા માણસના દુખને તીવ્રતર કરી મૂકે છે સૂરજ અસ્ત થતા—

ચિતાનુ ચિત્ર આ પેખી પોતાનુ ભાવિ ભાખતા,
મૃત્યુશય્યા પરે સૂતા રુગ્ણો નિશ્વાસ નાખતા

બૉદલેરમા આ માંદાઓની રાત્રિ જુઓ

This is the time that sharpens sick men s sorrow !
Somber night is choking them—

જીવન શુ ? આત્મપ્રતારણા તો મૃત્યુને જિંદગી માનવા પ્રેરે છે રોજ સવારે સેવેલુ આશાયુક્ત સ્વપ્ન સાંજે તો 'ભગ્ન-ખંડિત' થઈ જાય છે કવિ નિરંજન કહે છે

આ તો સૌ નિત્ય જન્મે ન પામે નિત્ય જ જે મરે
(પરન્તુ કૈં એનાયે કે જે પામ્યા ન ટો ન્યા
રળા છે ટનાયે ને જન્મતા વત હો મયા !)

નગરજીવનના આ કારુણ્યની આવી જ વાત કરતા બૉદલેર પણ કહે છે

Most of them have never known a hearth
Or home it might be said they died at birth

આ રીતે નગરજીવનની નાગરીકતાના બન્ને કવિઓ દર્શન કરે છે, કરાવે છે પોતે જે યુગમા જીવે છે તે યુગના જીવનને પોતાની નાડીઓમા ધબકતુ અનુભવવાનુ અસાધારણ મહત્ત્વનુ કાર્ય 'યુગદ્રષ્ટા' કવિનુ છે બૉદલેર પોતાના યુગનો ખરેખરો દ્રષ્ટા' છે Peter Quennelના શબ્દોમા કહીએ તો ' He has enjoyed a sense of his own age નિરંજન ભગત આજના યુગને

સમજવા મથ્યા છે, પણ સુરેશ જોષીને લાગે છે કે કવિ નિરંજન ભગતને “આપણા યુગની comprehensive myth હાથ લાગી નથી” નિરંજન ભગત હજુ આ યુગની Patternને પૂરા રૂપમા ઓળખી શક્યા નથી ‘Tableaux Parisiens’ અને ‘પ્રવાલ દ્વીપ’ના કવિમા એક બીજુ પણ અંતર છે, અને તે એ કે કવિ નિરંજન ભગત દાન્તેની જેમ આ ‘નરક’ (નગર)ના મુલાકાતી માત્ર જ રહ્યા છે, બોદલેરની જેમ તેના રહેવાસી નથી બની શક્યા !

૧૯૬૩

૪ : નિરંજન ભગતની કવિતા

ઈ. ૧૯૪૦ની આસપાસ ગુજરાતી કવિતામાં બહિર્મુખી રાષ્ટ્રચેતના કે સમાજચેતનાનું સ્થાન સૌન્દર્યચેતના લે છે, પ્રહ્લાદ પારેખ બારી ઉઘાડે છે, અને પછી હરિશ્ચંદ્ર, રાજેન્દ્ર, નિરંજન વગેરે કવિઓ આ નવા વલણથી પ્રેરિત રચનાઓનું વિશ્વ લઈને આવે છે. પ્રાગતિક રંગને સ્થાને પ્રાકૃતિક રંગચ્છટાનું મોહક માધુર્ય છલકાય છે, પ્રણયની અનુભૂતિ વેગ રંગમાં પ્રગટ થાય છે, અભિનવ છંદોલય સંભળાય છે, કલ્પનો અને પ્રતીકની ઐન્દ્રિક સઘનતા અને ગીતોના અભિનવ લયાત્મક સ્વરૂપ સાથે લિરિક સૌન્દર્ય અને ભાવભાષાની શુચિતા સિદ્ધ થતાં જોવા મળે છે. નિરંજનની કવિતાનો આ પરિવેશ છે.

૧૯૪૯માં પ્રગટ થતું 'છંદોલય' કે ૧૯૫૦માં પ્રગટ થતું 'કિન્નરી' છેક ૧૯૪૩ના ગાળાથી શરૂ થતી રચનાઓ લઈને આવે છે. હાથબનાવટના કાગળ પર, નવી નાગરીમાં મુદ્રિત, લાલ-પૂંઠામાં લપેટાઈ આવતું 'છંદોલય' અને પીળા પૂંઠામાં લપેટાઈ આવતું 'કિન્નરી' આ બહિરંગ પરત્વે જ નહિ, એના અંતરંગમાં જ ઘણું વિભિન્નતર લઈને આવે છે. આમ તો પોતાના સમકાલીનોની સાથે સાથે છતાંય આગવી મુદ્રા ઉપસાવીને કવિ નિરંજન પ્રગટ થાય છે. 'છંદોલય'-'કિન્નરી'ના આ સંગ્રહયુગ્મમાં ગુજરાતી કવિતાના નવા

વળાંકના ચિહ્નો છે, જે ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્યમા જોનારને સુન્દરમ્–ઉમાશંકર યુગ પછી રાજેન્દ્ર–નિરંજન યુગ તરીકે ગુજરાતી કવિતાના તે ગાળાને ઓળખવા પ્રેરે છે ૧૯૫૪મા ‘અલ્પવિરામ’ પેના વળાંકને સ્પષ્ટ રેખાઓમા ઉતારી આપે છે, જેનો ખરો આરંભ તો ‘છંદોલય’ના ‘સંસ્મૃતિ’ નામના દીર્ઘકાવ્યથી થઈ ચૂક્યો હતો. ‘સ્વ’ના વિશ્વમાથી કવિ બહાર નીકળે છે અને આસપાસના વિશ્વમા ‘સ્વ’ની અનુભૂતિ ભેળવે છે, કહો કે, સ્વને આલેખતા આલેખતા પોતાના સમયને આલેખે છે ‘પ્રવાલદ્વીપ’ની કેટલીક રચનાઓ આ સમયાન્તરાલમા લખાઈ હતી ૧૯૫૭મા છંદોલયની સંવર્ધિત આવૃત્તિ ‘પ્રવાલદ્વીપ’ના કાવ્યગુચ્છ સાથે પ્રગટ થાય છે, જેમા ‘છંદોલય’, ‘કિન્નરી’ને ‘અલ્પવિરામ’માથી ચૂંટેલા કાવ્યો સમાવિષ્ટ છે આ સંગ્રહ પ્રગટ થતા નિરંજન ગુજરાતી ભાષાના એક ‘મેજર’ કવિ તરીકે સ્થાપિત થાય છે એમની સર્જકતાનું એ ઊંચું શિખર છે, કેમ કે ૧૯૫૮મા પ્રગટ થતા ‘૩૩ કાવ્યો’મા સર્જકતાની ઓટ સ્પષ્ટ વરતાય છે”

આ સમયગાળા દરમ્યાન હરિશ્ચન્દ્ર, રાજેન્દ્ર, બાલમુકુન્દ, ઉશનસ્, જયંત, પિનાકિન્ વગેરે કવિઓના કાવ્યસંગ્રહોની સાથે જ પ્રિયકાન્ત, હસમુખ અને નલિનની રચનાઓના લઘુ સંગ્રહો પણ પ્રગટ થયા નિરંજનની કવિતા એમનાથી જયેષ્ઠ એવા રાજેન્દ્રની કવિતાની સમાંતર છે–‘ધ્વનિ’ ‘આલોચન’ના પ્રકાશન–કાળના પણ નિરંજનની કવિતા નવો વળાંક લઈ, પ્રિયકાન્ત, હસમુખ અને નલિન જેવા કવિઓને પોતાના સગોત્ર બનાવતા કવિતાના એક નવ્ય આંદોલનને જન્મ આપી રહે છે આ નવ્ય આંદોલન તેમણે સક્રિય રીતે પ્રગટાવ્યું અને પોષ્યું છે–એક યુયુત્સુના આવેગ અને ઉત્સાહથી એમણે નવ્ય રીતિની રચનાઓ લખી એટલું જ નહિ, એ માટેની ભાવક-સમાજની રુચિ ઘડવાનું કાર્ય પણ કર્યું આ નવ્ય રીતિ તે

આધુનિક ભાવબોધની તીવ્ર અનુભૂતિને કારણે પ્રવર્તિત થાય છે ત્રીસીની કવિતાનું વિશાળ પણ ગ્રસ્ત ફલક, સીમિત પણ સઘન અને બહિર્મુખ ગેયગુણોને સ્થાને અંતર્મુખ સ્વગતોક્તિ રૂપે જાણે આ કવિઓમાં આવે છે આ નવ્ય વાસ્તવવાદ છે, જેમાં વ્યક્તિ કેન્દ્રમાં છે, સમાજ નહિ આ ભાવબોધની કવિતાની સિદ્ધિ તેમની પોતાની 'પ્રવાલ દ્વીપ'ની કવિતાઓમાં તો છે જ, હસમુખના 'નમેલી સાંજ'માં, પ્રિયકાન્તના 'પ્રતીક'માં અને નલિનના 'ઉદ્ગાર'માં એનો સહજ સરસ આવિષ્કાર છે 'પ્રવાલદ્વીપ' ગુચ્છમાંની 'ગાયત્રી' રચના આ નવ્ય આંદોલનનું ચરમ શિખર છે, પરમ ઉપનિષદ છે

૨

છંદોલયની મુખ્ય અનુભૂતિ પ્રણયની છે મુગ્ધ પ્રણયનો આનંદ અને ઉલ્લાસ, પણ વિશેષ તો વિષાદ તેમાં વ્યક્ત છે આ પ્રણયાનુભૂતિ પ્રકૃતિથી પરિવેશિત છે રાજેન્દ્રની કવિતામાં પ્રણયના સુકુમાર મોહક ભાવ છે, ઐન્દ્રિકતા પણ છે, પણ તેમાં પ્રણયની સંતૃપ્તિનો કલનાદ છે એનો આ એક આયામ હોવાથી તેની ભાવમુદ્રા અપરિવર્તિત રહે છે નિરંજનની કવિતામાં પ્રણયની વિફલતા અને વિરલતા વિભિન્ન ભાવમુદ્રાઓમાં પ્રગટ થતાં માત્ર એક જ આયામમાં સીમિત નથી રહેતી પ્રણયની ગાઢ અનુભૂતિનો ઉલ્લાસ જેમ રંગ મગ્નતાનો અનુભવ કરાવે છે તેમ પ્રણયવૈફલ્યનો વિષાદ વેરી ઉદાસીનતાનો રાજેન્દ્રમાં તો પ્રણયની 'બારમાસી' છે

આ માલતી તરુપિ નિત્ય વિનત શીલ
સંસૃષ્ટિમાંહિ ઋતુએ ઋતુએ વિભિન્ન
ધારી સ્વરૂપ, પ્રિય ! સૌ સ્થિતિમાં પ્રસન્ન
ખીલી રહ્યાં કુસુમ આપણ બે પ્રફુલ્લ

પરંતુ નિરંજનની કવિતામાં પ્રણયનું ચંચલ અને છલનામય રૂપ છે

રે પ્રીત, ભર્તૃહરિના ફલમા તુ મૂર્ત !
રે ધિક્ તને, છલમયી ! છદ્મ હા તુ ધૂર્ત !

ભર્તૃહરિના ફલને મિષે લાઘવથી સનાતન પ્રણયવચનાની વાતનો સંકેત કરી, ભર્તૃહરિના 'धिक् तां च तं च मदनं च इमां च मां च'નો આક્રોશભર્યો પ્રતિઘોષ પાડે છે વાણીનો, કાકૂનો, નાટ્યાત્મક ઉદ્ગારનો કેવો આરોહઅવરોહ !

આ પ્રીત-પ્રણયનુ પ્રથમ સ્વરૂપ તો મુગ્ધાવસ્થામા પાપણને પલકારે' અને 'અતરને અણસારે' સોણલુ બનીને આવે છે જ્યાં–

પાપણને પરદેથી આછેરુ પલકે
મનનુ કો માનવી રે મધમીઠુ મલકે
મટકે મારુ ત્યા આસ અધારા છલકે!
હો રાજ ! મે તો દીઠુ'તુ સોણલુ

સમગ્ર ગીતની પક્તિઓમા એક પ્રકારના રોમાન્ટિક ઉદ્વેગનુ આવર્તન છે ઉપમાસૃષ્ટિ અતીન્દ્રીયતાની, પેલેપારની, દૂર-સુદૂરની ઝખના સૃષ્ટિ સર્જે છે

અહીંયા સ્વપ્ને શા નયન સરતા દૂર મલકે

કિશોરાવસ્થાની આ અસ્ફુટ મોહક કલગીતિ છે, અને એમાથી 'મદિરામય જવાની'નો માદક સ્વર સ્ફુટ થતો જાય છે, એક ભયરહિત આવેગ અને પ્રણયપ્રેરિત ચચલ પ્રાણોનુ અવિરામ સ્પદન-મથન અને મીમોત્લઘનની આકાક્ષા આ પક્તિઓમાં જુઓ.

સ્વપ્ને છલકે મુજ પાગલ જિદગાની
આ શો નશો ! નયનમા સુરખી છવાઈ
ઉન્માદ શો ! રગરગે રટના ગવાઈ
શો મત્ત પ્રાણ ! મદિરામય શી જવાની

આ શ્લોકમાનુ બીજુ, ત્રીજુ અને ચોથુ ચરણ-પ્રત્યેકના

પૂર્વાર્ધમા પ્રયુક્ત 'શો' શબ્દથી કેવુ ભાવસાધક બની રહે છે, 'શો'નુ આવર્તન ભીતરના ઉદ્વેગને પ્રગટ કરી રહે છે પ્રણયની આ ખેલમિચૌની કવિની કવિતામાં આશા નિરાશા, ઉલ્લાસ વિષાદ, ઔત્સુક્ય ભય આદિ 'પૅન્ડ્યુલમ' ભાવવિશ્વ લાવે છે આ પંક્તિઓમા એક મધુર ઉદાસીનતા છે

આજ વસંતવેણુ વાઈ રહી
મારે ઉર ઉદાસી છાઈ રહી !

આ ભાવમાથી જન્મે છે એક સમાધાનસહજ વિષાદ, જેમા લાગણીઓનો ઉદ્રેક સયત છે

અહીં પલકવાર રહે નજર જ્હાર ચાલી જશે,
છતાય મન વેદનાસુખર થૈ ન ખાલી થશે,
હશે નયનમા ન નીર, નહિ હોઠ પે જલ્પના

અને 'એક કલ' જેવા કાવ્યમા પ્રણયની વેદનારહિત સ્મૃતિ છે પ્રણય અને પ્રણયે કરેલી વચનાનો આલેખ 'તુ હતી સાથમાં' કાવ્યમા છે અત્યત પ્રતીકાત્મક રીતે કવિ પ્રણયની ચચલતાનુ નિરૂપણ કરે છે—કોઈ મુગ્ધા સમી મજરી ડાળથી મ્લાન થઈ ખરી પડે છે, કે કોકિલના કઠ પર કોઈ શિલા મૂકી દે છે, કે ચદ્રી મેવનુ અંચલ મુખ પર ધારી લે છે, કે વાયુની લહર વેર વાળી જાય છે આ બધા તત્ત્વો એટલે સમગ્ર સમાજ પ્રણયમા બાધાકર છે, તેઓ ઈર્ષ્યાદગ્ધ અને રોષદગ્ધ છે 'જાણ્યુ ના' એ શબ્દોના આવર્તન દ્વારા કવિ સહજ રીતે એક પછી એક વિઘ્નકર્તાને આલેખતા જાય છે, અને એક કુનાળ વળાકચી એ જ શબ્દોના આવર્તનથી અંતમાં વિરોધ ભાવથી સમાપન કરે છે

જાણ્યુ ના એવી તે કઈ ક્ષણે
વાયુની લહેર શુ હુય ચાલી ગઈ

ને અચાનક મને નન્યના શીય આલી ગઈ
એ જ ક્ષણ જાણ્યુ ક તુ ન'તી સાથમા ।

આમ પ્રણયની અનેક ભાવચ્છવિઓ અહી છે કવિ હરિશ્ચદ્રમા પ્રણયવૈકલ્યની કરુણ ગીતિ છે, તેમાં એક ઘૂટાયેલી વેદના છે, નિરજનમા આ વેદના પ્રતિક્રિયાત્મક અધિક હોઈ સદ્યજાત છે હરિશ્ચદ્રમા જાણે કોઈ ભીતરના મર્મમા મૂગુ રુદન કરી રહ્યુ છે, જેમાં આસુ નથી, એટલે હૃદય ભાંગી નાખતી વ્યથા છે, તેમના ચહેરા પર જાણે અશ્રુધૌત સ્વસ્થતા છે .

વિધિવશ નળે મોં ચે,
 નૈએ કિટા વિધિથી થવુ

તેમ છતાં, રાજેન્દ્ર કે હરિશ્ચદ્રમા પ્રણયનુ એક આદર્શભૂત સ્વરૂપ છે, જેની નિશ્ચિત એવી 'ફ્રેમ' છે, જ્યારે નિરજનમા સહજ, તરલ આત્મપ્રકાશન છે, જે ગહન નથી, પણ અત્યત સાહજિક છે

કવિચિત્ત વિરહની સકરુણ કોમળતાના ભીતર વિશ્વમાથી બહાર વિહરવા લાગે છે. રોમાન્ટિક નજરની મોહમુક્તિ આસપાસના યથાર્થ પર જવા પ્રેર છે એ કવિચિત્તનો આઘાત, ક્લાન્ત આવેગ અસીમિત નહિ, દિશાન્તરિત થાય છે આમેય તે, પ્રણયાનુભૂતિને સમાતર એક બીજો ભાવ વહતો ગ્યો છે ૧૯૪૧ ૧૯૫૬ના એક દાયકા લગી મુબઈના અનુભવે કવિના મનનો કબજો લીધો હતો એક નવી ભાવ સવિત્તિનો આરભ, આમ ૧૯૪૧થી જ શરૂ થયેલો જોઈએ છીએ, એ સવિત્તિ જ કવિને ધીરે ધીરે બહાર લાવે છે બાહ્ય ઘટના રૂપે તો તેમા, સ્વાતત્ર્યની પ્રાપ્તિ, દેશવિભાજન, કોમી રક્તપાત, ગાધીજીની હત્યા, અગ્રણીઓનુ ચારિત્ર્યદૈન્ય આદિ છે, તેની સાથે છે આધુનિક નગર સભ્યતાની ચેતના. ત્રીશીની મુખરિતતા અહી નથી, કેમ ક દરમ્યાનમા કવિતાની ભાષા-ઇબારત બદલાઈ છે, અભિવ્યક્તિની ભગિમા બદલાઈ છે અગાઉની કવિતાની

ભાષામાં એક કૃત્રિમતાનું આવરણ ભાગ્યે જ કેટલાક કવિઓ ભેદી શક્યા હતા જાણે કે કવિતા એક 'kunstsprache' 'કવિતાની ભાષા'માં લખાતી. નિરંજન વગેરે કવિઓએ ભાષાના ચહેરાનું સ્વાભાવિક અકૃત્રિમ સૌન્દર્ય છતું કર્યું. સ્ટેટમેન્ટ દ્વારા નહિ, સંકેત દ્વારા-પ્રતીક દ્વારા કલ્પનોની સઘનતા દ્વારા કવિતા પ્રગટ થવા લાગી. આ નવી સંવિત્તિનો જ ઉદય થયો તેના અગ્રણી છે નિરંજન. ગજેન્દ્રની કવિતાથી તેમની કવિતાની ધારા અલગ રીતે-આગવી રીતે વહેવા લાગે છે. નિરંજન આમ ય બહુશ્રુત કવિ છે. તેમની કવિચેતના બોદલેર, પાઉન્ડ, એલિયટ, ઓડેન, રિલ્કે જેવા કવિઓની સગોત્ર થવાની દિશામાં પ્રયાણ કરે છે. વિશ્વકવિઓની આ સગોત્રતા આધુનિક ભાવબોધની ભૂમિ પર કવિ નિરંજનને સ્થાપે છે, અને ગુજરાતી કવિતામાં નવો યુગ શરૂ થાય છે. એ દિશાની મહત્ત્વની ઉપલબ્ધિ સૌ પ્રથમ 'સંસ્મૃતિ' કાવ્યમાં જોવા મળે છે.

આ કવિતામાં, નિરંજનની 'પ્રવાલદ્વીપ' આદિ કવિતામાં જે પછીથી ઉત્તમ રીતે સિદ્ધ થાય છે, જે આધુનિક કવિતા માત્રમાં સુસ્થિત છે તે irony—વક્રતા—નું તત્ત્વ આરંભિક રૂપે જોવા મળે છે. અને આજ સુધીની કવિતામાં જે છંદ અને લયની સિદ્ધિ તીવ્ર, તીક્ષ્ણ થતી ગઈ છે તેનો લાભ આ કવિતાને મળે છે.

૧૫ ૮ ૪૮-બીજો સ્વાતંત્ર્યદિન, એનું આ સ્વાગતગીત છે, પણ 'આવ હે મુક્તિદિન' કહીને એનું સ્વાગત કરતા તો 'સંસ્મૃતિ' જાગે છે. કવિ કહેતા તો કહે છે 'આવ', પણ હવે પેલો ઉમળકો કે ઉદ્રેક નથી, આ એક વરસમાં એવું તે શું બની ગયું ?-જે બન્યું છે-જે બની રહ્યું છે-તેનાથી જાગેલો અજંપો કાવ્યની સામગ્રી બની રહે છે.

આવ હે મુક્તદિન !
આજ તું જોઈ રે ભવન ગમ સ્વપ્નલીન !

એક બાજુ સ્વાગત, બીજી બાજુ ભગ્ન સ્વપ્નબીન દેનતું વિભાજન, છતાં હૃદયમાં તો એ જ અચલ નકશો પણ,

એમ જ્યાં રાષ્ટ્રના અન્યનો
અગ્નિસંસ્કાર પૂરો થતો
ત્યાં જ એની ચિતામાંથી,
હે મુક્તિદિન, તુજને જન્મતો જોઈને,
આંસુ ન્હોતું છતાં નયનને ટહોઈને,
મત્ત ઉન્માદમાં કોટિ કંઠ કશું ગાન ગાઈ લીધું !

કવિની ઉક્તિમાં વક્રતાનું તત્ત્વ અનુભવાય છે ફીનિક્સ પંખી પોતાની ભસ્મમાંથી પુનર્જન્મ પામે છે, નવો અવતાર પામે છે, પણ રાષ્ટ્રૈક્યના અગ્નિસંસ્કારની ચિતામાંથી જન્મતો આ બીજો મુક્તિદિન – એનો અવતાર કેવો વિરૂપ છે ! કવિ તે પછી 'આવ હે મુક્તિદિન'ની પંક્તિને વારંવાર આલાપતા, દેશમાં ચાલી રહેલ હિંસાના ક્રૂર તાંડવની ગાંધીજીની શહાદતની ઘટનાઓને સાંકેતિક રીતે નિરૂપી વિષાદની માત્રાને તીવ્રતર રૂપે આલેખે છે દેશના અતીતનું સંકલન, સામ્પ્રતના સન્દર્ભમાં તીવ્ર વિરોધ ઉપસાવી રહે છે

પાંચ પાંડવ છતાંયે હતી
જેની પાંચાલીને મન ભીતિ
લાખ પાંચાલીની આજ તે
દેહની દીન કે નગ્નતાની સ્થિતિ,
જોહરે પદ્મિની અગ્નિને અર્પતી
પ્રાણની આહુતિ
ત્યાહરે માણતી વિક્રમી પુરુષના
મધુરવા સ્મરણને,
આજ પુરુષાર્થનું તેજ જોયા વિના
લાખ પદ્મિનીઓ સોંપતી

> નિજ તણા પ્રાણ જે મરણને
> દે પછી શોધતી દાનવોનાય તે નગ્નને!

અંતમાં કવિ ગાંધીજીની હત્યાની કરુણતમ ઘટનાને એવા વેધક રૂપકથી આલેખે છે :–

> વજ્રના અગ્નિએ ત્રણ જ અક્ષર વડે
> રક્ત રંગીન એ પ્રેમના હૃદયપત્રે લખી
> સત્યના વક્ષસ્થલ ઉપર
> જે અહિંસા તણા મર્મભાવ લખી
> જે કથા
> તે વૃથા!
> વેદનાને નથી આજ વાણી જે
> શબ્દને શૂન્યતા શી નડે!
> મૃત્યુ પણ મૌન ધારી રહ્યું જે ક્ષણે
> એ ક્ષણોને વૃથા વાણી તે શું વદે

કવિ આ આખી પરિસ્થિતિનું – આ વિઘાતક રોગનું લક્ષણ પારખે છે રાષ્ટ્રના નાયના સકલ અંગાંગમાં વિષ વ્યાપી ગયું છે, વિષનું વમન કર્યા વિના જહરનું ચાહુ જો ઉઠે નહિ તો શું? કવિનો કટાક્ષ વેધક બને છે શ્વેતબગની ઉપમા દ્વારા દેશને આ સ્થિતિએ લાવી મૂકનાર આ 'શ્વેતબગ'નું પ્રતીક ઘણું બધું વ્યક્ત કરી દે છે આમ છતાંય, અંતમાં કવિ આશાવાદી સૂર પ્રગટ કરે છે સમગ્ર કવિતાનું ફલક વ્યાપક છે એટલી વ્યાપક કવિની સંવેદના છે. પાપણને પલકારે સપનું જોનાર કવિ મુક્તિદિનને ભગ્ન સ્વપ્નબીન જોવા કહે છે, તેમાં કવિનું પરસ્મૈપદી દર્શન છે

આ પરસ્મૈપદી દર્શન તે પછીની રચનાઓમાં વિશેષ સ્ફુટ થાય છે 'નવા અર્થ' કવિતામાં મૂલ્યપરિવર્તનની વાત કવિ વ્યંગપૂર્વક, એક જૂના જોડકણાના લયમાં કહે છે

એકડે એકો
પરમેશ્વરન નામે પ્હેલો મેલો મોટો છેકો

આઝાદી દિનના કાવ્યો કે પ્રથમ પ્રજાસત્તાક દિનનું કાવ્ય 'સ સ્મૃતિ'થી ભિન્ન રીતિના છે, એમાં ironyનું તત્ત્વ વિશેષ રૂપમા છે ૧૫૮ ૧૯૪૯–ત્રીજા ન્વાત ઞ્યદિને કહે છે

હે 'આર્ય'ની અપમાનિતા, તુ કયા જશે '
તુ માનવીનુ સૃજન, તારુ સ્થાન, સુન્નિ,
સ્વર્ગમા તો ના હશે !

શકુન્તલાના સદર્ભમા આ મદર્ભ કેવો વિરોધ રચે છે ! આજે ય 'દેહિ મે વિવરમ્'ની સ્થિતિ છે કવિ અભિવ્યક્તિને, પ્રાચીન સદર્ભોની નવી ધાર આપે છે, તો ચોથા ન્વાત ઞ્યદિને–

લ્હાય, એવી લ્હાય
કે બસ ઊઘ નહી , ઉન્નગરામા રાત ભાગી જાય
હુ તો સ્વપ્નનો સુરમો લઈ જન્મ્યો હતો
પણ હવે તો મેશ પણ મળતી નથી
વૈશાખના આભ્રગ જેવી સાવ કોરી કીકીઓ
આષાઢની છાયા જરી ઢળતી નથી

–આ પક્તિઓમાંના નિરાશા નિર્વેદ અછતાં રહેતાં નથી

ઈ ૧૯૫૭માં ' છ ન્દોલય '–' પ્રવાલદ્વીપ'ના કાવ્યગુચ્છો સાથે– પ્રગટ થતા ગુજરાતી કવિતામા આધુનિક ભાવબોધનો પ્રથમ ઉન્મેષ પ્રગટે છે કવિએ આધુનિક નગરજીવનની સકુલ ચેતનાનો સમ્પર્ક તેમા ઝીલ્યો છે આ કાવ્યગુચ્છ કવિ નિરજનને જાગતિક ચેતનાનો વ્યાપ ધરાવતા અન્ય સર્જકોની પક્તિમા બેસાડે છે લગભગ એક સૈકા પહેલા આધુનિક નગરસભ્યતાની વાસ્તવિક કરુણાર્દ્ર છવિ ' કાદવના કમળ ' (Les Fleurs Du mal)ના કવિ બોદલેરે ' પૅરિસ

ચિત્રાવલી') Tableaux Parisians)માં સૌ પ્રથમ આકી આધુનિક ભાવબોધનો એ આદ્ય દ્રષ્ટા અને સ્રષ્ટા રોમાન્ટિક કવિઓની જેમ પ્રકૃતિમાં નહિ, નગરજીવનની વિરૂપતા, વિરૂપપણામાં એની કવિતાની પ્રેરણા રહેલી છે—અને વિશ્વની આધુનિક કવિતાની પ્રેરણા બાદલેરમાં જર્મન કવિ રિલ્કેની ચિત્રપોથી (Das Buch des Bilder)માંના કેટલાંક કાવ્યોમાં, સ્પેનિશ કવિ લાકાના 'ન્યૂયોર્કમાં કવિ' (Poeta in NeuvaYork)માં, એલિયટના 'મરુભૂમિ' (The Waste Land)માં, આઇરિશ નવલકથાકાર જેમ્સ જોઇસના 'યુલિસિસ'માં આ નગરવ્યથાનું અંકન આપણને વિદિત છે

નિરંજનના 'પ્રવાલદ્વીપ'માં મુંબઈનગરી છે આમ તો, મુંબઈનગરીના સ્થળ, કાળ અને પાત્રો હોવા છતાં — મુંબઈની ભૂગોળ હોવા છતાં વધારે તો એક ચૈતસિક ભૂગોળ (Psychic-Geography) છે- વ્યક્તિ છે કે નગર છે'-તે કહેવું મુશ્કેલ છે કવિ કહી શકે તેમ છે કે 'હું જ એ નગર છું –' I am the city નગરજીવન પ્રત્યે અહીં ધિક્કારનો ભાવ નથી, આ તો જાણે 'dear dirty Dublin' જ એક જ કવિચિત્ત 'સ્વ'ની વ્યથા (agony)માંથી 'સંસ્મૃતિ'માં અને 'પ્રવાલદ્વીપમાં સ્પંદિત થઈ રહ્યું છે

'પ્રવાલદ્વીપ' શીર્ષક જ પ્રતીકાત્મક છે—The Waste Land જેમ અને જતું એ નિર્મૂળતાનું (uprootednessg) સૂચક છે આમેય તે ડૂબતો દ્વીપ' (Sinking iceland) છે. એટલે તો પ્રથમ કાવ્યમાં જ કવિ કહે છે

> ચલ મન મુંબઈનગરી
> જોવા પુચ્છ વિનાની મગરી!

× × ×

> રસ્તે રસ્તે ઊગે વામ
> કે ખરવાળા બાધે વાસ
> તે પ્હેલા જોવાની બ્યારા
> હેાય તને તેા કાળ રહ્યો છે કગરી !

૧૯૦૨મા નવા વર્ષની આગલી સાંજે પેાતાના મિત્રને એક પત્રમા રિલ્કે લખે છે

> Paris, to my anxious feelings, has something unspeakably terrifying. It has entirely lost itselfs it hurtles along towards a frightful crash like a star that has lost its way. Thus must the cities of which the Bible speaks, upprooted and destroyed by the wrath of God which rose over them and overwhelmed them.

રિલ્કેનેા આ પત્ર ઉપરની પંક્તિએાનુ સ્પષ્ટ વાર્તિક બની રહે છે

કવિ મુબઈને ' આધુનિક અરણ્ય' કહે છે, જે–

> ક્હીક નિજ સ્વપ્નબીજ વાવિયા શાક્ષસે
> વિશાલ પરિપક્વ આ સ્વરૂપમા શુ ફાલ્યા ફળ્યા "

આ ' આધુનિક અરણ્ય'માં અગણ્ય જન હિંસ્ર પશુ શા ઘૂમે છે. સ્પેન્ડરે નગરજનેાને 'mechanic ghosts, moving in a machine-made society'–યન્ત્રસર્જિત સમાજમાં ઘૂમતી યાન્ત્રિક ભૂતાવળ કહ્યાં છે, તેા એલિયટ ' hollow' કે 'stuffed' એવાં વિશેષણેાથી આજનાં માનવેાને નવાજે છે ' પ્રવાલદ્વીપ'ના કવિ પણ એ નગરજન વિષે લખતા કહે છે .

> નટો સમાન વેશ સૌ કરે,
> ધરે મુખે સુરમ્ય મ્હોરું હાસ્યનું
> રસાર્દ્ર ભાવ ઊર્મિ રંગરાગપૂર્ણ,
> હોય શું ન એ જ મન્વરૂપ આત્મનું !

કવિની irony-વક્રોક્તિ પ્રયોજનાની ગતિ 'પ્રવાલદ્વીપ'માં ચરમ કક્ષાએ જોવા મળે છે. પ્રાચીન-અર્વાચીન અત્રત્ય પાશ્ચાત્ય સંદર્ભોની સહોપસ્થિતિથી રચાતી ઉક્તિ તો ધારદાર બની રહે છે, પણ વિશેષ અર્થપૂર્ણ બની રહે છે. નિરંજન બહુશ્રુત અને વિદગ્ધ કવિ છે, એનો લાભ એમની કવિતાને મળે છે. એમની કવિતાના પાઠકે પણ સજ્જતા કેળવવી રહી. 'ફાઉન્ટનના બસસ્ટૉપ પર'નો આરંભ જુઓ.

> અહીં વહી રહી હવા મહીં અનન્ય વાસ,
> એક તો લઈ જુઓ જરીક શ્વાસ !
> અનન્ય કંઈ ન તણું કેન્ટિને ન'તી હતી ન પારખી
> હતો પ્રવાસ એહનોય તે (સુભાગ્યવંત)તારખી

દાંટેની 'નરકયાત્રા'નો સંદર્ભ અહીં જેટલો સમુચિત છે, એટલો સમુચિત યુધિષ્ઠિરના નરકદર્શનનો સંદર્ભ. મધપૂડે પથ્થર પડતાં ઊડતી સહસ્ર મક્ષિકાઓની ભ્રાંતિ કરાવતી નગરજનોની ભીડ-બોદલેર ant-heap city કહે છે—જોઈ કવિ કહે છે

> એકમેકની પૂંઠે થતા, જતા ખભેખભા ઘસી,
> છતાં ન કંપ, સ્પર્શથી ન સેતુ એક બે જ વેંત દૂર
> બે ઉરો રચે,
> સમીપમાં જ તારઓ મિને રચાય જે ક્ષણેકમાં
> હજાર માઈલો વચ્ચે

કેવો વ્યંગ ઊપજી આવે છે, આ ઉક્તિઓમાં ! મ ~

નગરમનુષ્યની-નિસગતા-એકલતાનો ભાવ ઊપસવા સાથે આજની યત્રવિદ્યાએ જે સુવિધા સાથે વિડબના સર્જી છે તેના પ્રત્યેનો આછોતરો અણસાર પણ પ્રગટે છે આજે માનવની ગતિ છે, પણ તે દિશાહારા છે, ઉદ્‌ભ્રાન્ત છે, કવિ કહે છે

પાપત્રસ્ત, શાપગ્રસ્ત, સવ નામહીન
કોઈનુ ન નામ જાણતો,
પરતુ એ વાત તો પ્રમાણતો
કદીક ખેપતા જહાજના મુસાફરો તણી થશે,
પ્રસિદ્ધ નામ-આવલિ

હશે જ એમનાય એ વિષે—સમસ્ત દ્વીપ
આ કદીક તો થશે સમુદ્રમા બલિ,
કદીક આ વિરાટ ગ્રથ વિશ્વનો સમાપ્ત તો થશે,
જરૂર એમનાય નામ છાપભૂલમા હશે.

આ પક્તિમા માનવજીવનની વ્યર્થતા-નિરર્થકતા, ઉદ્દેશ્યહીનતાને 'ખેપતા જહાજના મુસાફરોની નામાવલિ' કે 'વિરાટગ્રથની છાપભૂલ' જેવા કલ્પનો દ્વારા—આજના જીવનસદર્ભમાથી ઊપસતા કલ્પનો દ્વારા પ્રગટાવી છે 'ફાકલન્ડ રોડ'મા સ્નેહલગ્નની વિડબના છે, 'ચર્ચગેટથી લોકલ'મા દિશા વિનાની ગતિનો સકેત છે 'પ્રવાલદ્વીપ'મા આનવાના-ગતિના ઘણા સકેતો છે-તે કવિએ કરેલી 'યાત્રાના' સકેત રૂપ છે

'પાત્રો' પ્રવાલદ્વીપનુ જ નહિ, ગુજરાતી ભાષાનુ એક વિશિષ્ટ કાવ્ય છે નિરજન કાવ્યની સરચનાની સુઘડતાના આગ્રહી કવિ છે આ કાવ્યમા છ પાત્રની ઉક્તિઓ છે સાત ઉક્તિઓમા વિભાજિત કવિતાનો પહેલો અને છેલ્લો અશ ૧૧, ૧૧ પક્તિઓનો, શેષ પાચ ૧૮ પક્તિઓના છ કવિતાની પ્રથમ લીટીથી કવિતાનુ સમાપન થાય છે—એટલે કે એક અતહીન

ચક્રાકાર ગતિ ચાલુ રહે છે કવિ આંધળો, વેશ્યા, કેદીઓ, પતિતો, અને ભિખારી આ પાત્રોની ઉક્તિઓ જે આ પાત્રો આ નગરનું બાહ્ય અભિધાન છે અંધતા, અપંગતા શરીર-પણ્યતા, પતન અને ભીખ – આ જ તો છે આ નગર—The great leprous city

૧૯૦૨મા રિલ્કેનો એક કાવ્યસંગ્રહ ચિત્રપોથી (Das Buch des Bilder) પ્રગટ થયો ૧૯૦૬ની તેની બીજી આવૃત્તિમા ‘ઉક્તિઓ શીર્ષકપૃષ્ઠ સાથે નવપૃષ્ઠ’ (Die Stimmen Neun Blatter mit einem Titelblatt) કવિતા છે, જેમા ભિખારી, આંધળો, નગરી, આત્મઘાતી, વિધવા, મૂર્ખ, અનાથ, ઠીંગુજી અને પતિયાની ઉક્તિઓ છે આરંભના શીર્ષકપૃષ્ઠમા કવિ કહે છે કે અન્ય લોકો જાણે કોઈ જડ પદાર્થો પાસેથી પસાર થાય તેમ તેમની પાસેથી પસાર થાય છે, એટલે તેમનો ગાવા સિવાય—પોતાનો અવાજ રજૂ કર્યા સિવાય કોઈ આરો નથી – mussen sie singen ‘પ્રવાલદ્વીપ’ના પાત્રો કવિ નિરંજનની દૃષ્ટિથી રસાયેલા—રચાયેલા રિલ્કેના પાત્રોના ભારતીય સગોત્ર છે રિલ્કેએ પણ જ્યારે પેરિસની મુલાકાત લીધેલી ત્યારે એ નગર એને રુગ્ણોનું નગર લાગેલું આમ શું બોદલેર, રિલ્કે, એલિયટ કે નિરંજન–, આ બધા કવિઓ દેશકાળના બંધનોને અતિક્રમીને સમગ્ર વેદનાની એક સમાન સૃષ્ટિમા વિહરે છે, અને પોતાના યુગબોધને સમય ચેતનાને–Zeitgeistને શબ્દબદ્ધ કરે છે નિરંજનના ‘પાત્રો’ કાવ્યોની જે સંરચના છે, એવી સંરચના રિલ્કેને તેની પોતાની કવિતામા અભિપ્રેત નથી ત્યા, પ્રથમ પ્રાસ્તાવિક કવિતા પછી, વિભિન્ન પાત્રોના ઉક્તિઓ એકોક્તિઓ–અલગ અલગ ઉક્તિઓ બની રહે છે અહીં અંતિમ અંશમા પરસ્પર ગુંથાતા એક નવું પરિમાણ બાંધે છે જે પાત્રો અન્ય સભ્ય સમાજની ઉપેક્ષાનો માર ખાઈને વ્યથિત છે, પીડિત છે, સહાનુભૂતિની અપેક્ષા રાખે છે

તેઓ પરસ્પરને તો પાછા એ જ સભ્ય સમાજના નેત્રોએ નિહાળે છે, એટલે આગ ભમા કવિ જયારે આવા લોકો માટે સમાજસેવા, દીનદરિદ્રની સેવાના બહાના હેઠળ સુંપાગ્યા ભાષણો કરે છે, ત્યારે એ લોકોને કહે છે

'બસ ચૂપ રહો, નહીં તો અહીંથી ચાલવા માંડો !

પણ અ ત આ પાત્રોને પણ પરસ્પરને ઈર્ષ્યાદગ્ધ તારથી વીંધાતા જોઈને તે પાત્રોને જ કહે છે

બસ ચૂપ રહો, નહીં તો અહીંથી ચાલવા માંડો

કવિતામા વ્યગ અને વક્રતા (satire અને irony) ભરપૂર છે છતા કરુણાનો સ્પર્શ અછતો રહેતો નથી ફેરિયો ફેરિયા' શબ્દને અનુલક્ષીને કહે છે

જો કે મને સૌ ફેરિયો કહે છે છતા ફરતો નથી,
પણ એમ તો મારુ નશીબ ક્યા ફરે છે ?

'ફરવા' શબ્દને ટેકે આગળ ચાલતા કહે છે

ફરવુ જ મારે હોય,
સોનાપુર અહીં થી માત્ર છે
બસ સો જ ડગલા દૂર,
પણ મરતો નથી—

ફેરિયો કહે છે કે માણસ કરતા તો વૃક્ષ હોત તો વસત તો અનુભવતે ! જયારે આંધળાની ઉક્તિમા તો અગ્નિસ્પર્શ છે

કે શુ હજુ હુ ગર્ભમાથી નીકળ્યો ના બહાર '
તો મારા જનમને કેટલી છે વાર '

જન્મ્યાની જ અનુભૂતિ નથી, તો જન્મ્યા પછીના જીવનની ક્યાથી હોય ? રિક્ષેનો આંધળો કહે છે તમે આ ગીતો પારખી શકો છો ? એ તમે ગાયાં નથી—આ સૂરમા તો નહિ જ–

Erkennt ihr die Lieder?
Ibr sanget sie nicht
Nicht ganz in dieser Betonung,

વેશ્યાની ઉક્તિ 'બાગી બહાર કે ફરી દેખાએવા કાગળના ફૂલો'ના કલ્પનથી, અને પતિયાની ઉક્તિ 'એઈ'ના કલ્પનથી વેધક બની ગઈ છે

'ગાયત્રી' કાવ્ય 'પ્રવાલદ્વીપ'નું ચરમ શિખર છે નિરંજનની કવિ તરીકેની તમામ શક્તિઓનો સરવાળો આ કવિતામાં છે, એટલું જ નહિ, કવિ ન્હાનાલાલના 'પિતૃતર્પણ' કે સુન્દરમના '૧૩-૭ની લોકલ' એ બે – બે વિભિન્ન યુગના ગુજરાતી કવિતાની ઉપલબ્ધિ સમા અનુષ્ટુપગ્રથિત કાવ્યોની જેમ રાજેન્દ્ર–નિરંજન યુગનું આ અનુષ્ટુપગ્રથિત કાવ્ય ગુજરાતી કવિતાની અનુપમ ઉપલબ્ધિ છે

'પિતૃતર્પણ'માં ૧૦૧ અનુષ્ટુપ (૨૦૨ પંક્તિઓ છે, 'ગાયત્રી'માં ૧૦૦ અનુષ્ટુપ કાવ્ય ત્રણ ખંડમાં વિભાજિત છે પ્રાત, મધ્યાહ્ન, સાયં ગાયત્રી બોલતાં જ ગાયત્રી મંત્રનો આદિ સંસ્કાર ભાવકના ચિત્તમાં જાગે છે સૂર્યોપાસનાનો એ મંત્ર છે સૂર્યને કારણે તો આ વિશ્વ છે અહીં પણ સૂર્યોપાસના તો છે, પણ એની ઉપાસના કરનાર 'અમૃતસ્ય પુત્રા' નથી એટલે શીર્ષકથી જ એક ભિન્નાર્થ કે વ્યંગ્ય સૂચવાય છે આજના મનુષ્યમાં જે અભાવ છે, જે રિક્તતા છે તે 'વેઈસ્ટલેન્ડ'નો કવિ વરસાદ–Rain–ના પ્રતીકથી સૂચવે છે, ગાયત્રીનો કવિ 'સૂર્ય'ના પ્રતીકથી

કવિતાના આરંભમાં સિંધુશય્યા પર સૂતેલી નગરદ્વીપસુન્દરીનું ચિત્ર છે

મુખે છે મૃત્યુનો લેપ, ગીતનો સૂરમો દીધો

સવાર થવામાં છે, એટલામાં તો ટ્રેન અને ટ્રામના ચક્ર નીચે 'રાત્રિના ભેજથી ભીની, સ્નિગ્ધ શ્યામ શાંતિ' ચગદાય છે, માર્ગ વચ્ચે 'શાન્તિનું શબ' પડેલું છે તેની કોઈને જાણ નથી, પથના દીવા નેત્રો મીંચી જતા બુઝાય છે, ત્યાં

ક્ષિતિજે ડોકતો સૂર્ય, પ્રેર્યો માત્ર કુતૂહલે
(એક વાર ફરી કોઈ બ્હાને ઊગ્યો જ, તો ભલે!)

'ઊગ્યો જ' પછી 'તો ભલે'નો થડકો અનુભવો પછી કવિ કેવું ઉપમાન યોજે છે

તાળવું ફાટતાં શ્વેત લોહી કેવુંક રેલતું
આખા યે આભના રાતા રંગનું તેજ ઝેલતું,

ભાવપોષક આ ઉપમાન દ્વારા જ કવિએ ઘણું બધું સૂચવ્યું છે પ્રથમ ખંડમાં કવિએ એક દિશાહીન મનુષ્યનું ચિત્ર આલેખ્યું છે કદાચ એ બેકાર છે સવારમાં ઊઠીને એ નીકળી પડે છે ક્યાં—?

'નક્કી ના લક્ષ્યનું સ્થલ'

સવાર થતાં પ્રવૃત્તિઓ શરૂ થતાં 'નગરદીપસુંદરી' જાગે છે, આરંભમાં આવેલી પંક્તિનો વિપર્યય થાય છે:

મુખે છે ગીતનો રાગ, મૃત્યુનો સુરમો દગ

જ્યારે સંસાર સ્ફૂર્તિ માણે છે ત્યારે કવિ અને વેશ્યા નિવૃત્તિ માણે છે.

કવિતાના 'મધ્યાહ્ન' ખંડમાં 'જિપ્સી મધ્યાહ્ન'નું ચિત્ર છે. બપોરનું આવું વર્ણન વિરલ છે-(પહોળા સૌ પંથ ને જ્યારે પવનો પાતળા થતા) એ જિપ્સીએ આ શહેરનું ભાવિ જોઈ લીધું છે— અને એ જોઈને

ઓચિંતો સ્તબ્ધ ને મૂઢ ચોંક્યો, થડક્યો, ડરી ગયો
રોપાયો ભોંયમાં દીસે, ફાગી આંખે ફરી ગયો

આ કવિતામાં કવિ નિરંજનની ઉપમાવિધાનની સર્જકતાની બાઢ દેખાશે નિર્જન બપોરના, જ્યારે આખું નગર કચેરીકારખાનામાં છે ત્યારે

કાકેમા સામમામા બે અરીમા નિજને લહે
શૂન્યત્વ એનીજાતનું અનંતે વિસ્તરી રહે

સાંય ' ખંડની શરૂઆત કરતા કવિ કહે છે કે ફરીને આથમ્યો સૂર્ય ફરીને — જાણે કેટલામીય વાર આજે પણ માનવના આત્માનો ભેજ સૂકવવા વ્યર્થ ગયો કવિ માયાવી જાદુની, મંત્રતંત્રની–દુનિયાના કલ્પનો દ્વારા સાયંચિત્ર આલેખે છે નાહેરના રાજમાર્ગો જાણે પાતાળોને મળી જાય છે, શું આ ભવનો તે જાણે કે ગહ્વરો પહેરો ભરે છે, 'બળે સૌ ગારીઓ'—એ અગ્નિ ઝરતા ચક્ષુ છે, એક ગલીમાંથી બીજી ગલીમાં જતી સ્ત્રીની એ જાણે કે આ પ્રેતનગરની અધિષ્ઠાત્રી કારણ કે કવિ વારે વારે સૂર્યના આથમવાની વાત કરે છે તે પ્રતીકાત્મક બની રહે છે સૂર્યના આથમતા એના તેજમાં પડેલી, ઘેર પાછા ફરતા માનવીઓની છાયાઓ એકઠી થતા અંધકારના રૂપ બને છે આ અંધકારમાંથી જ એક છાયા ફરી અળગી થઈ આગવું રૂપ ધારી છતી થાય છે (એલિયટના 'ફોર ક્વાર્ટેટ્સ'ના Little Gidding પંક્તિ ૭૮–૧૪૯માં આવે છે તેમ) અને સૂર્યને સ્તવી રહે છે

'આવતી કાલના સૂર્ય ! તારું વ્યર્થ જ ઊગવું,

× × ×

તે જો આ સર્વને તારા તેજનો અંશ ના વર્યો,
અપૂર્ણ માનવીમાત્ર એને જો પૂર્ણ ના કર્યો—
સર્વના મુક્ત આત્મામાં તારું તું વીર્ય સ્થાપજે
આપે તો ભવ્ય કો મૃત્યુ કે અમૃત્યુ જ આપજે !'

આમ કવિતા સંદેહથી શરૂ થઈ, પ્રાર્થનામાં પરિણમે છે સમગ્ર 'પ્રવાલદ્વીપ'ની આ પરિણતિ છે

'૩૩ કાવ્યો' (૧૯૫૮) 'પ્રવાલદ્વીપ' પછીની રચનાઓ છે. કવિના ચિત્તની આસ્થાશ્રદ્ધા સમન્વિત હળવાશને લીધે હવે અવાજમાં કુમાશભર્યો, મંદ્ર થડકો સંભળાય છે કવિના શબ્દોમાં કહીએ તો 'સમાધાન'ના ભાવ આ રચનાઓમાં વિશેષ છે વિચારોની મુખરિતતા રચનાશૈથિલ્ય લાવે છે અને એક રીતે કવિની સર્જકતામાં ઓટની અવસ્થા સૂચવે છે તેમ છતાં 'પથ્થર થર થર ધ્રુજે' અને 'માઘની પૂર્ણિમા' જેવી રચનાઓ નિરંજનની ઉત્તમ રચનાઓમાં સ્થાન પામે તેવી છે

*

'મોર'ને 'કરોળિયો' એ બે નિરંજનનાં પ્રતીકાત્મક સૉનેટ છે, જેમાં મોર એ રોમાન્ટિક કવિનું અને કરોળિયો એ ક્લાસિકલ કવિનું પ્રતીક છે આ પ્રતીકોને કવિ સ્વયં સ્ફુટ કરે છે

'અહ પ્રગટતો ન હોય કવિ કોઈ રોમાન્ટિક'
('મોર')
'કલાકૃતિ રચે શું ક્લાસિકલ સંયમી કો કવિ'
('કરોળિયો,')

કવિ નિરંજન 'મોર' રોમાન્ટિક અને 'કરોળિયો' ક્લાસિકલ બંને છે આમ, રોમાન્ટિક ક્લાસિકલ અને મૉડર્ન—કાવ્યાલોચનમાં વપરાતી આ ત્રણે સંજ્ઞાઓ નિરંજનની કવિતા માટે યોજી શકાય તેમ છે તેમની આરંભની કવિતામાં રોમાન્ટિક ભાવોચ્છ્વાસ છે ક્રમશઃ એ રોમાન્ટિક આવેગની ગતિ ઓછી થતી જાય છે અને આધુનિક ભાવધારા સ્થાન લે છે આ રોમાન્ટિક અને આધુનિક બંને ભાવધારાઓ ક્લાસિકલ સંયમથી અભિવ્યક્ત થાય છે રોમાન્ટિક અને ક્લાસિકલ—આ બંને પ્રકૃતિઓ સામાન્યતઃ વિરોધી ગણાતી હોય છે, પણ તેમાં હમેશ વિરોધ હોય જ એવું નથી રવીન્દ્રનાથની કવિતાનો વિચાર કરીએ, તો જણાશે કે બંને રોમાન્ટિક

પણ છે, અને ક્લાસિકલ પણ. બૉદલેર તો રોમાન્ટિક છે, આધુનિક છે અને ક્લાસિકલ પણ. પ્રણયાનુભૂતિની આકુલ ચંચલતા, આત્માનુરાગી દૃષ્ટિ, સુદૂરની ઝંખના કવિ નિરંજનની રોમાન્ટિકતાનાં નિદર્શન છે તો રચનાઓની સુશ્લિષ્ટ છંદોબદ્ધતા, પ્રાસાનુપ્રાસની લીલા, સૉનેટ જેવા સુબદ્ધ સ્વરૂપ માટેની આસક્તિ, કાવ્યસ્વરૂપની સભાનતા ક્લાસિકલ પ્રકૃતિના સૂચક છે.

અભિનવ છંદોપ્રયોગની સભાનતા આ કવિને છે. ત્રીસીની કવિતામાં સંસ્કૃત પદાવલિ સાથે સંસ્કૃત છંદો માટેનો વિશેષ પક્ષપાત રહ્યો છે. માત્રામેળ વૃત્તોનો, પરંપરિતનો ઉપયોગ નથી, તેમ નથી, પરંતુ એનું પ્રમાણ વિશેષ નથી. 'પ્રાચીના'ના સંવાદકાવ્યોમાં પણ સંસ્કૃત વૃત્તોનો પ્રયોગ છે. પ્રહ્લાદ–હરિશ્ચંદ્રની રચનાઓમાં સંસ્કૃત વૃત્તોના પ્રયોગ પ્રત્યેનું વલણ જ વધારે છે. 'ધ્વનિ' (૧૯૩૮–૫૦)માં રાજેન્દ્ર પરંપરિત હરિગીત, પરંપરિત ઝૂલણાના પ્રયોગો કરે છે, જે 'લયાન્દોલનની દૃષ્ટિએ' સફળ મનાયા છે. નિરંજનના અન્ય સહયાત્રિક હસમુખ પાઠકની 'નમેલી સાંજ' (૧૯૫૨–૫૮)માં ૧૮ રચનાઓમાં એક વસંતતિલકા સિવાય અન્ય તમામ રચનાઓ પરંપરિત માત્રિક છે, તે છંદોની બાબતમાં દિશાન્તરસૂચક છે. આ જ વલણ પ્રિયકાન્તના 'પ્રતીક' અને નલિનના 'ઉદ્ગાર'માં જોવા મળશે. ત્રીસીની કવિતાની જે ભાવધારા છે તેને માટે સંસ્કૃત વૃત્તો પોષક પણ નીવડ્યાં છે, પરંતુ ગુજરાતી ભાષાના સ્વભાવને પોષક માત્રિક વૃત્તો તરફ તો પછીની કવિતા વળે છે, જેમાં ત્રીસીના કવિઓનો પણ મહત્ત્વનો ફાળો મળી રહે છે.

સંસ્કૃત છંદોની માધુરી નિરંજને ઓછી પ્રગટાવી નથી, પરંતુ પરંપરિત માત્રિકોની એમની સિદ્ધિ આગવી છે. માત્રિક વૃત્તો ગુજરાતી ભાષાની બોલચાલની લઢણ સુધ્ધાં ઝીલી શકે છે,

એટલે માત્રિક વૃત્તોના આવે જ ઢાળમાંની, કાવ્યભાવાની ઈમારત પણ અક્ષરાર્ધ પર પરિતના કવિતા ભાવની હ્રસ્વદીર્ઘ ગતિ સાથે ચરણ મિલાવે છે ઉદાહરણ રૂપે 'સુધામય ચાંદની' કાવ્ય લઈએ

> એક ચૂમી,
> મત્ત પાગલ મેહુલા જેવુ ઝૂમી
> બસ એક ચૂમી મે લીધી,
> શી સ્વર્ગની જ સુધા પીધી !
> એકાદ જેવુ બિન્દુ
> એ બિન્દુ નહી, પણ ઘોર વડવાનલ જલ્યો સિંધુ
> હતો, ને એ જ બિન્દુ
> પૂર્ણિમાની ચાંદની ચંદન મસી પ્રસ્રાવતો ઈન્દુ
> હતો, બસ એક પણ એ એક તે કેવી ચૂમી
> કે આગની ને ગગની ત્યાં એક શૈ જાતી ભૂમિ !

અહી પરપરિત હરિગીતમા કવિચિત્તનો જે સમગ્ર અમર્યાદ આવેગ છે તે આવેગ લઘુદીર્ઘ ચરણોના ન્યાસથી, અન્ય કે કવચિત્ આદિ પ્રાસથી, આંતરપ્રાસની શબ્દોના પુનરાવર્તનથી પ્રગટ થાય છે, અને અંતિમ ત્રણેય ચરણો દીર્ઘ આવતા સમતી ચરમ સીમા પર જઈ અટકે છે પરપરિતને લીધે સાતમી પંક્તિની ક્રિયા આઠમીના આરંભમા અને નવમીની ક્રિયા દશમીના આરંભમા મૂકી નકી, જાણે એક શ્વાસે બોલાતી જતી પંક્તિઓના સાતત્યનો કવિ અનુભવ કરાવી શક્યા છે એ જ પરપરિત હરિગીતનો વિલંબિત લય ઝીલ્યો છે

> 'એ જ આભે એ જ તારા,
> એ જ સૌની એની એ છે તેજધારા'-કેમા

'કટકોના પ્યારમા', 'તારલી' વગેરે કવિતામા હરિગીતની આ દ્રુતવિલંબિત ગતિ જોવા મળશે

પરપરિત ઝૂલણામા 'ગ્રીષ્મમધ્યાહ્નમા' કે 'સંસ્મૃતિ' જેવી દીર્ઘ

રચનાઓ કે 'મન' જેવી ઉત્તમ લઘુ રચનાઓ લખાઈ છે પંક્તિ સૂનણા આવ હે મુક્તિદિન'થી શરૂ થતા સંસ્મૃતિ કાવ્યમાં શોકગીતિનું પોષક વાતાવરણ નિર્મિત કરે છે

સંસ્કૃત છંદોમાં શિખરિણી વસંતતિલકા અને મંદાક્રાન્તા પ્રત્યે કવિને પક્ષપાત છે જેમનાં ન્ત પતનશિના ગુંજનથી અનુસ્યૂત સુબદ્ધ શ્લોકરચના આ અનુબંધ કવિની સિદ્ધિ છે 'છંદોલય'માં 'પૃથ્વી'માં માત્ર એક કાવ્ય છે જે 'અલ્પવિરામ'માં ૧૧ જેટલાં કાવ્યોમાં યોજાય છે 'પૂર્વાલાપ'થી 'ભણકાર' ભણીની ગતિનો એ દ્યોતક છે 'પૃથ્વી'ની એમની સિદ્ધિ દુરારાધ્ય બળવંતરાયને પણ પ્રફુલ્લિત કરે તેવી છે, ખાસ તો 'કરાળિયો' ને 'મોર' તથા અનુકંપા વિશેનાં ત્રણ સૉનેટમાં 'પૃથ્વી'ની સિદ્ધિ નિરંજને ઉપજાતિ જેવા છંદની અનેક લીલાઓ પ્રગટાવી છે પંક્તિઓના ખંડ કરી અનેક વિવર્તોથી વૈવિધ્ય, અને તે ય ભાવાનુકૂલ, સાધ્યું છે 'આગમન'માં ઇન્દ્રવજ્રાની ત્રણ પંક્તિ પછી વસંતતિલકાથી પૂરો થતો શ્લોક, કે 'અશ્રુ' કાવ્યમાં મંદાક્રાન્તાની ૧૩ પંક્તિ પછી છેલ્લીમાં સ્રગ્ધરામાં અપસ્મૃતિ—ભાવાંતર માટે કાર્યસાધક બને છે એટલું જ નહિ, આ છંદના પ્રયોગથી 'ગીત'નું સ્વરૂપ ઘડવાનો પણ કવિએ 'કિન્નરી'ના બોલો કાવ્યમાં પ્રયત્ન કર્યો છે

'પ્રવાલદ્વીપ'ના બધા કાવ્યોની કુલ મળી ૬૮૦ પંક્તિઓમાંથી ૩૦૧ ગુલબંકીની, ૧૧૩ હરિગીતની, ૨૦૦ અનુષ્ટુપની છે જ્યારે સંસ્કૃત વૃત્તોની ૫૦ પંક્તિઓથી વધુ નથી હરિગીત આ અગાઉ પણ કવિએ યોજ્યો છે, જ્યારે અનુષ્ટુપ પહેલી વાર અને ગુલબંકી પણ આટલી બહુતાયતથી પહેલી વાર પ્રયોજાય છે આ લક્ષણ સૂચક છે લગાના આવર્તનવાળો ગુલબંકી મુંબઈની ટ્રેનોની ગતિનો લય જાણે કે ઝીલે છે એટલું જ નહિ એનું એ લગાનું આવર્તન —એક સાતત્ય અને અંતહીન પુનરાવર્તનનું ઇંગિત છે ફાઉન્ટનના

બસ સ્ટૉપ પર' કે 'ચર્ચગેટથી લોકલમાં' કે 'હૉર્ન્બી રોડ' જેવી રચના-
ઓમા ગુલબકીની છટાઓ ખીલેલી દેખાય છે

> અહીં વહી રહી હવા મહીં અનન્ય વાસ
> એક તો લઈ જુઓ જરીક શ્વાસ !

કે

> ઇન્ડિકેટરે લખ્યું છે Next train
> વાદરા વિરાર
> Stopping At All Stations,
> ચોક્ષરો જ વાગ વાર

કે

> કે મજૂર
> જે હજી જીવી રહ્યા કહી 'હજૂર, જી હજૂર !'
> એમને હજૂ ન કોઈએ કહ્યું ' તમે સ્વતંત્ર
> છો અખંડ ચાલતું ટાઇમ્સ ઓફ ઇન્ડિયાનું યંત્ર

આ બધી પંક્તિઓની બાનીનો લય લહેકો કેટલો જુદો છે ?
બાનીમા એક નમનીયતા અને પારદર્શિતા છે કવિતાના ત્રીજા સૂરના
ગુણો ધરાવતી આ ભાષાને આ છંદ કેટલો ઉપકારક નીવડ્યો છે !

'ગાયત્રી'ના અનુષ્ટુપને કવિ ન્હાનાલાલના 'પિતૃતર્પણ'ના અનુ
ષ્ટુપ સાથે, સુન્દરમ્‌ની '૧૩ ૭ની લોકલ'ના અનુષ્ટુપ કરતા વધારે
પ્રાસ છે ન્હાનાલાલની જેમ નિરંજન પણ 'કપલેટ'–શ્લોક—ની
રચના કરતા ચાલે છે મૂળ ગાયત્રીનો છંદ 'ત્રિષ્ટુભ' છે અને આ
'ગાયત્રી'નો અનુષ્ટુપ. પ્રાસબદ્ધ એવો આ અનુષ્ટુપ 'હીરોઇક કપ
લેટ'નો સોબતી બની રહે છે સુન્દરમ્‌નો અનુષ્ટુપ 'બ્લૅન્ક્વર્સ'ની
જેમ પ્રાસ ત્યજી પ્રવાહી રૂપે આવે છે નિરંજન 'કપલેટ'ની જેમ
પ્રાસબદ્ધ કડી રૂપ આપીને પણ, આવશ્યકતાનુસાર પછી આવતી
પંક્તિમાં ભાવને ઊભરાવા દે છે, અર્થાત્ પ્રવાહી રૂપ આપે છે,

એટલું જ નહિ ક્યારેક તો આખો 'પરેશાક' રચે છે (પંક્તિ ૫ થી ૧૬) અને આ પંક્તિઓ જુઓ

—કાકાની ઘડિયાળની

ઝાળવી ઝાળવી ચાવી નીધી એમ નવી કરી

જરા મોટેથી સહેજ ભારપૂર્વક પાઠ કરતા વર્ણવિન્યાસ કાકા ઘડિયાળની ચાવી આપવાની પ્રક્રિયાનો અનુભવ કરાવી રહેશે એક વાર પણ પાઠ કર્યા પછી 'ગાયત્રી'નો અનુષ્ટુપ ગુંજરિત થયા કરે છે

કવિતા શ્રાવ્ય કલા છે ફ્રેન્ચ કવિ વેલેંન કહે છે તેમ કવિતા ચોપડીના પૃષ્ઠો પર છપાયેલી વાંચવા માટે નહિ, મોટેથી સાંભળવા માટે છે (to be heard aloud) છંદની જેમ લય પરત્વે પણ કવિ સભાન છે, કહો કે લયસિદ્ધિ એમને સહજ છે શબ્દના નાદ તત્ત્વ પાસેથી ઘણું બધું કામ કવિ કઢાવે છે 'છંદોલય'ના 'જાગૃતિ' કાવ્યનો આ પ્રથમ શ્લોક

> છકેલી ફાલ્ગુની છલબલ છટા ની પૃથિવીની ।
> દિશાઓ મૂકીને મન ખિલખિલાટે મલકતી,
> વનોની મસ્તાની, મધમર પરાગે છલકતી,
> વસંતે જાગી રૂહ સકલ કલિ ક્યારે રમણીની,–

'કાન્ત'નું સ્મરણ કરાવતા આ શિખરિણીને તપાસો 'ઈ' અને 'છ'ની આવૃત્તિ, આંતરપ્રાસ કે અંત્યાનુપ્રાસ શ્લોકની સાથે આપણને બાંધી લે છે પંક્તિના આરંભમાં, મધ્યમાં કે અંતમાં પ્રાસાનુપ્રાસની અનપેક્ષિત લીલા નિરંજનની કવિતાનો વિશેષ છે કોઈ પણ કવિતા એનું ઉદાહરણ છે

ક્લાસિકલ પ્રવૃત્તિનું અન્ય લક્ષણ એમની સોનેટપ્રીતિમાં જોવા મળે છે ૨૮ જેટલા સોનેટની સુઘડતા ધ્યાન ખેંચ્યા સિવાય રહેતી નથી બલ્લુકાકાના પરિચયમાં આવ્યા પછી સોનેટ વિશેષ

રચાયાં છે તેમા પ્રાસયેાજના આદિની બાબતમાં કવિ સૉનેટના ચુસ્ત રૂપને અનુસરે છે. બીજી બાજુ, કવિએ અનેક ગીતોની રચના કરી છે 'કિન્નરી' તેા ગીતેાનેા જ સંગ્રહ છે રવીન્દ્રનાથે પણ વૃત્તબદ્ધ રચનાએા કરતા ગીતેા બમણી સંખ્યામાં લખ્યા છે નિરંજન-રાજેન્દ્ર આદિ કવિએાની ગીતરચનામા રવીન્દ્રનાથની ગીતસૃષ્ટિના પ્રભાવક બળનેા ઉલ્લેખ કરી શકાય નિખિલ ભારત બંગ સાહિત્ય સંમેલનના અમદાવાદ અધિવેશનમા કવિસભાનુ ઉદ્ઘાટન કરતા કવિ નિરંજને રવીન્દ્રનાથનેા ઋણસ્વીકાર કરતા કહેલુ

I taught myself Bengalı to be able to read Rabındranath ın the understandabe orıgınal Under this second spell I lisped a few lyrıcs ın Bengalı only thereafter I worte ın mv own tongue.

પરંતુ રવીન્દ્રનાથનેા પ્રભાવ તેમના પર વિશેષે તેા ગીતના બહિરંગ રૂપે, પ્રાસાનુપ્રાસની અનર્ગળ સિદ્ધિ રૂપે રહ્યો, જ્યારે રાજેન્દ્રમા તેમનામા રહેલા સત્યાન્વેષી મર્મી પર રહસ્યાત્મકતાનેા ઘેરો રંગ છવાયેા. રાજેન્દ્ર-નિરંજન આદિ કવિએાએ ગીત અને વૃત્તબદ્ધ રચના વચ્ચેની સીમારેખાને એાગાળી દીધી છે 'કિન્નરી'ની પ્રસ્તાવનામા નિરંજને લખ્યુ છે

'ગીતને અને ગાયકીને કંઈ જ સંબંધ નથી આમાની એક પણ કૃતિ ગાઈને રચી નથી, એટલે રસિક જનેા ગાયકીને નહિ, પણ ગીતને, એક કાવ્યસ્વરૂપને લક્ષ્યમા લેશે એની અપેક્ષા છે સૉનેટ અને એાડની જેમ ગીત પણ ઊર્મિકાવ્યનુ એક સ્વરૂપ છે, જેને વિશિષ્ટ અને સ્વતંત્ર આકાર, વિચારશૈલી અને રચનાકલા છે'

૧૯મી સદીના રૉબર્ટ બર્ન્સ આદિ અંગ્રેજી ગીતરચયિતાએાની રચનાએા કવિ નિરંજન સામે છે, તે સાથે છે આપણી પદરચનાની

પગ પગ, જેમાં લોકગીતોના ઢાળ અપનાવાયેલ છે આ બધા — રવીન્દ્રના ગીત, અંગ્રેજી સૉંગ્ઝ, લોકઢાળ — નિરંજનના ગીતોના બંધારણમાં પ્રભાવક તત્ત્વો છે એ ગીતો વૃત્તબદ્ધ રચનાઓની અપેક્ષાએ લઘુ સ્વરૂપના છે જેમ આકારમાં તેમ તેની કાવ્યબાનીમાં પણ સરલતા હોય છે તેની ચાલ હળવી ફૂલ જેવી હોય છે આ કારણે નિરંજનના ગીતો સ્મરણમાં ગૂંજ્યા કરે છે

ઓ મૂંગી મૂરતી રે
તારે બારણે હો જી
જો નાણી ઝૂરતી રે
તારે દ્વારે હો જી

કે, દિવસાવસાનનું શાન્ત કરુણ માધુર્ય છલકાવતા આ ગીતનો અંતરો જુઓ

સાંજની વેળાનો વાય સૂર,	क
આથમણા આભ તણે ઉતારે છે દૂર ।	क
સિન્દુરિયા રંગની તે લાગણી લહેરાય	ख
મૂની સુગંધ જાણે નાચંત વેરાય,	ख
વિહંગને તાલે ભ્રમ ગુંજતુ વેરાય '	ख
સૂની સુની સીમાઓના નાચે છે નૂપુર	क

અહીં ગીતની પ્રાસરચના છે कक खखख क, गगग क.
બીજા એક ગીતમાં—

આવ સખી આવ,	क
વહી જશું વીં વીં	ख
મિલનની નાવ	क
વિરહને તીરે તીરે	ख

આ ગીતમાં પ્રાસરચના कख कख, गघ गघ પ્રમાણે છે. 'તારું મન ભલે ના જાણું'માં कक, खख क, गग क છે. 'નાચે નૃત્યકાલી'માં कक, खगखगक कखकखक છે

'કિન્નરી'ના પ્રથમ ગીત 'ગૂથી ગૂથી ગીત ફૂલની માલા'માં
कक, खखखक गगगक છે.

આ થોડાક ઉદાહરણોથી ગીતરચનાના વિવિધ આકારોનો ખ્યાલ આવશે આકાર અને ઇંગિતમા લઘુ હોવા છતા વિભિન્ન મનોમુદ્રાઓને ઉપસાવવામા વૃત્તબદ્ધ રચનાઓ કરતા ગીતને વધારે સફળતા મળે જે ઊર્મિની તન્વ, સરલ અભિવ્યક્તિ સૂરમા ઢળતા અધિક વેધક બને છે. મોટા ભાગના ગીતો બે અંતરાવાળાં છે, પણ એની પ્રાસરચનામા વૈવિધ્ય છે

બળવંતરાયનો ગીતો માટેનો અણગમો જાણીતો છે ઉમાશંકરે ગજેન્દ્રની કવિતા વિષે લખતા આ નવીન નવીનતર કવિઓએ ન્હાનાલાલે સર કરેલા ગીતના શિખરોની નજીક પહોચે એવાં ગીતો નથી રચ્યા તેનો વસવસો કર્યો છે, પણ ન્હાનાલાલ દયારામથી બહુ આગળ ગયા લાગતા નથી એમના ગીતો વાચવી વિશેષ છે, જ્યારે નિરંજન આદિ આ 'નવીનો'ની અનેક સિદ્ધિઓમાની એક સિદ્ધિ તે ગીત છે

નિરંજન એટલે લગભગ ૧૯૪૫થી શરૂ થતા દાયકા–દોઢ દાયકાની ગુજરાતી કવિતાનુ આદોલન કલ્પન અને પ્રતીકધર્મી કવિતાનો તેમણે પોતાની કવિતા દ્વારા અને કાવ્યવિષયક લેખો દ્વારા ધર્મયોદ્ધાના ઉત્સાહથી પુરસ્કાર કર્યો છે. ગુજરાતી કવિતામા કાન્ત–બળવંતરાયના વારસ આ કવિએ સાઠોત્તરી કવિતાની, કાવ્યભાષાની નક્કર ભૂમિકા પ્રસ્તુત કરી છે

'કવિ નિરંજન'—એ શબ્દથી આજ પછીનો, બે કે ત્રણ દાયકાના ગાળા પછીનો 'એપ્રેન્ટિસ' કવિ શુ સમજશે ? એક "કવિઓના કવિ' બનવાની તેમની કેટલી ગુંજાયશ છે ? છે ખરી ?

આ પ્રશ્ન જરા વહેલો પૂછી લઈએ છીએ પણ વીસમી સદીના

આ સાતમા દશકની કવિતાની આલોચના જોતાં એક પરિપ્રેક્ષ્ય તો સ્પષ્ટ થતો આવે છે કે તેમની પાસે વસ્તુ અને રીતિના જે વિકલ્પો હતા તે આજે તો અદૃશ્ય થયા છે—અથવા થતા જાય છે જમાનાનો એક વિકલ્પ તે સારું કે નરસું (good or evil) નહિ, પણ સારું અને નરસું—એ બન્નેને સાથે નિરૂપિત કરવાનો હતો. આ વિકલ્પનો વળ હવે છેડે આવી ગયો છે ત્યારે ય, હવે પછીના કવિને એક નિરંજનમાંથી એવો વિશિષ્ટ ભાવબોધ અને લયલહેકો મળી રહેશે, જેમાં, બદલાયેલ ગુજરાતી કાવ્યના છબાગત, વાસ્તવિકતા અને વલણો વચ્ચે પણ પોતાનું અનુસંધાન મળી રહેશે. આ અનુસંધાન માત્ર રીતિનું જ નહિ હોય, મૂલ્યોનું પણ હશે.

૧૯૭૧

૫ : ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તાના અદ્યતન પ્રવાહો

સર્જાતી ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તાની ગતિવિધિ જોતા તેના સ્વરૂપ વિષે કોઈ નિશ્ચિત પરિભાષા આપવામા મુશ્કેલી છે એક બાજુ ટૂંકી વાર્તા કવિતા, મિથ કે કપોલકલ્પિત (ફેન્ટસી) તરફ ગતિ કરતી લાગે છે, અન્યત્ર એનુ વર્તન ક્યાક રેખાચિત્ર જેવુ ભાસે છે, ક્યાક રિપોર્તાજ જેવુ વળી ધૂમકેતુ કે શેષની ટૂંકી વાર્તા જેવી સચેડાઉતાર રચનાઓ માટેનો આગ્રહ જવલ્લે જ જોવા મળશે અરૂઢ લક્ષણો રૂઢ થતા જાય છે પરિણામે સર્જાતી આજની વાર્તાએ ટૂંકી વાર્તા વિષના બધાએલા ખ્યાલો બદલવા માટે આપણને બાધ્ય કર્યા છે

ટૂંકી વાર્તા પરપરાના કોસ બહાર જઈ રહી છે, અને તે અનેક રીતિઓનો પ્રશ્રય લઈ રહી છે ટેકનિક પ્રત્યેની સભાનતા જેટલી ઉગ્ર છ તેટલી જ વિષયોની અહલ્યાભૂમિ(virgin soil) ખેડવા અગેની વ્યાપક તમન્ના છે અને તે સાથે પોતાની વાર્તા સામગ્રીને જોવાના અભિગમમા પણ મૂલગામી પરિવર્તન દૃષ્ટિગોચર થાય છે સર્જનક્ષેત્રે દાયકે દાયકે નવા વળાંકો આવતા રહે છે, પણ છેલ્લા દાયકામા આપણે ત્યા ટૂંકી વાર્તાના ક્ષેત્રે—અને અન્ય સાહિત્ય સ્વરૂપોમા પણ—જે સ્થિત્યતર આવ્યુ છે, તે ક્વચિત્ અપ્રત્યાશિત લાગવાનો સભવ રહે

ઘણી વાર્તાઓ ક્યારેક વાર્તાકારની સ્વગત ઉક્તિ જેવી લાગે

છે તે પાઠક નિરપેક્ષ બનતી જતી લાગે છે 'स्वान्त सुखाय' લખવાની વાત આજના વાર્તાકાર માટે ગર્વોક્તિ (કે નમ્રોક્તિ, નહિ પણ સ્વીકારોક્તિરૂપ છે વળી આ સાહિત્ય સ્વરૂપમાં રહેલ Potentiality તપાસવામાં તે ઉદ્યત છે પરિણામે તે એક સ્તરની ન રહેતાં અનેક રીતિની બની ગઈ છે આજની ટૂંકી વાર્તાનો પાઠક મૂંઝાય છે, ક્યારેક ત્રાસ પામે છે, ક્યારેક ભોંઠો પડી જવાનો અનુભવ કરે છે

ક્યારેક વાર્તા કવિતાધર્મી બનતી જોવા મળે છે અને એ રીતે આજની કવિતા સાથેની તેની સગોત્રતા સિદ્ધ થતી જોવા મળે છે અન્ય સાહિત્યસ્વરૂપોની તુલનામાં સર્જાતી જતી આજની ટૂંકી વાર્તા અને કવિતા, ભાવભૂમિનો પ્રશ્ન છે ત્યાં સુધી, સાથે ચાલતાં લાગે છે વિશિષ્ટ તત્ત્વનો આ પહેલાં ટૂંકી વાર્તામાં પ્રવેશ નહોતો એમ નહિ પણ આટલું સામીપ્ય કદાચ ન હતું સંવેદનની ભૂમિકા અહીં સમાન લાગે છે કેટલાક કવિતાલેખકો વાર્તાલેખકો પણ છે હિંદી સાહિત્યમાં તો એ એક મોટા વાદવિવાદનો પ્રશ્ન છે કે 'नई कविता' ની પાછળ પાછળ 'नई कहानी' છે કે 'नई कहानी' પોતાની રીતે આગવી ચાલે છે અને ઘણા 'नई कविता' ને અગ્રગામી ગણી કહાનીમાં આવેલાં પરિવર્તનોમાં કવિતાને એક મોટું પ્રેરક બળ ગણે છે સદ્ભાગ્યે આપણે ત્યાં એ વિવાદ નથી આખરે મારા કહેવાનો આશય તો એ છે કે આ બન્ને સાહિત્યસ્વરૂપોનાં બદલાતાં જતાં વલણોમાં સમાન રીતિનાં પ્રેરક બળો કામ કરતાં હોય એમ લાગે છે

પ્રશ્ન થાય કે આ પરિવર્તનનાં પ્રેરક બળો કયાં? પલટાતાં વલણો તે માત્ર ફૅશનપરસ્તી છે, વિદ્રોહી વૃત્તિ છે કે વિધ્વંસવૃત્તિ છે–એવો આક્ષેપ અસ્થાને છે વળી છતાં એક રીતે વિદ્રોહ છે, વિધ્વંસ છે અને થોડીક ફૅશન પણ છે અને તે વિવેચ્યાત્મક છે એટલા માટે કે આજનો સર્જક અમુક રીતે તેમ કરવાને બાધ્ય છે જે પરિસ્થિતિમાં સર્જક આજે જીવી રહ્યો છે તેની ભીંસથી તે મુક્ત રહી શકે

નથી ક્યારેક 'ગેસચેમ્બર'ના હોવાનું તેને પોતાને પ્રતીત થાય છે, રોબિન્સનની જેમ એક ટાપુ પર નવી દુનિયા ઊભી કરવાને બદલે દુનિયામા તે પોતાનો એક ટાપુ રચી લેમે છે, પોતાનો ટાપુ એ અન્તર્મુખ છે, sceptic છે, ક્યારેક સિનિક પણ

સર્જાતી વાર્તામા સર્જકનુ આ મનોગતજગત ડોકાયા કરે છે—જૂજવે રૂપે પરિણામે તેના વાર્તાજગતમાયાં જેની છબી ઊપસી આવે છે, તે છે આજના માણસની, તેના ગજબગજના સાધારણ જીવનની એક રીતે તો સાધારણતા આજની વાર્તાની અસાધારણતા છે સર્જાતી વાર્તાનો નાયક કોઈ પરાક્રમી રાજકુમાર નથી જો તે મુસ્લિમ છે, તો હોમરનો નહિ પણ જેમ્સ જોય્સનો છે કે ન હિન તે કોઈ સર્વહારા વર્ગનો પ્રતિનિધિ નથી કે જેની તમામ યાતના વિષમ અર્થવ્યવસ્થા પર નિર્ભર કરતી હોય તે તો આજનો માણસ છે—એના વિભિન્ન લાગતા ચહેરાઓમા આખરે તો એક ચહેરો છે—જેના નામ, રૂપ, વ્યવસાય આદિ વિલુપ્ત થઈ માત્ર 'એ' કે 'તે' બની રહે છે

'કુરુક્ષેત્ર' (સુ જોષી) નો હુ, 'એક સાંજની મુલાકાત' (ચ બક્ષી) નો હુ, 'નહિ અજાણુ નહિ અપરિચિત' (સ. પાઠક) ની હુ, 'ચારિક' (મ.રાય) ના કુન્તલકુમાર સેન, 'થાક' (ર ચૌધરી) નો હેમત, 'હેમત આની' (ઈ ડેવ) નો હુ, 'નીલકઠ' (ના જોષી)નો નરેશ, ગૃહત્યાગ' (સુ. ઓઝા) નો સુધીર ઠાકોર, 'શ્રી નવનીતરામ આત્મારામ શાહ સુખી છે' (જયો જાની) ના નવનીતરામ, 'વિશ્વભકથા' (ધી પટેલ) ની મગળા, વ્હાઇટ હોર્સ' (સુ દલાલ) ના ધીરુભાઈ, 'અક્રૂર' (ર રાવલ) નો વશરામ, 'શિકાર' (ન. ગવળ) નો હુ—આ સૂચિનો અત નથી, પણ આ બધા છેવટે તો આજના માણસના આ એક ચહેરારૂપે તરવરી રહે છે ના, હવે નરપુગવોની સૃષ્ટિ નથી-જૂની રીતે જોઈએ તો આજની વાર્તાનો નાયક પ્રતીપ-નાયક (anti-hero) લાગે.

પોતાના માધ્યમની બાબતમાં આજનો વાર્તાકાર બહુ જ સાવધ અને સભાન છે સમયની અભિજ્ઞતા એને છે, પોતાના સમયની નાડીના ધબકારાને માપવાને તે પ્રયત્નશીલ છે પરંતુ આજના વાર્તાકારનું સૌથી મહત્ત્વના લક્ષણોમાનું એક તો છે એની દૃષ્ટિ સ્થિતાને કશી બાજુ ઢળી ગયેલો નથી લાગણીવેડાનો તે એટલો શિકાર નથી તે એમાં ઓછો involve થાય છે એક પ્રકારના શૈત્યની, ઉદાસીનતાની એ પ્રતીતિ કરાવે છે અને આ વાત કદાચ ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તા સુધી જ મર્યાદિત નથી હિન્દી વાર્તાકારોમાં પણ આ લક્ષણ જોવા મળે છે શ્રી ગાડગીલે મરાઠી નવા લઘુકથા લેખકોની ચર્ચા કરતી વેળાએ તેમનામાં રહેલા એક પ્રકારના 'સન્યસ્તપણા'ની વાત કરી છે ને આ સંદર્ભમાં

સર્જાતી ગુજરાતી વાર્તાનો આ એક general tone છે આપણે મનોમન એક પ્રશ્ન પૂછીએ કે છેલ્લા દશકાની ગુજરાતી વાર્તા તેની અગાઉની ટૂંકી વાર્તાઓથી કયી બાબતમાં પોતાનો વિશેષ છતો કરે છે, તો મે કરેલા વિધાનો કદાચ અતિવ્યાપ્તિના દોષની મર્યાદા સ્વીકારીનેય, સર્જાતી ટૂંકી વાર્તાના સંદર્ભમાં સાચા લાગશે (આનો આશય એવો નથી કે સર્જાતી વાર્તાઓ બધી જ ઉત્તમ છે, અને બધામાં લેખક સફળતાને વરતા રહ્યા છે અથવા એમ પણ નથી કે અગાઉની ટૂંકી વાર્તાઓ બધી કશીક ઊણી ઊતરે છે, કે તેમાં કલાન્યૂનતા છે) એક વાતનો સ્વીકાર કરવો પડશે કે છેલ્લા દશકાની ટૂંકી વાર્તાનો વળાંક અગાઉ ટૂંકી વાર્તાના ઇતિહાસમાં આવતા વળાંકો કરતાં વધારે વક્રતા અને departure ધરાવે છે શાસ્ત્ર હંમેશા સર્જનનું અનુગામી હોય છે એટલે તણખા મંડળ–૧ માં ધૂમકેતુ ટૂંકી વાર્તાના જે લક્ષણો બાંધી આપે કે તેનાથી જરા અલગ જઈ રા વિ પાઠક ટૂંકી વાર્તાના જ લક્ષણો બાંધી આપે કે તેમનાથી જ અલગ જઈ ચુનીલાલ મડિયા ટૂંકી વાર્તાના જે લક્ષણો

અથવા આ સાહિત્યસ્વરૂપની કલાકૃતિની શક્યતા વિષે નકારાત્મક તર્ક રજૂ કરે, તે બધાથી લગભગ તદ્દન અલગ જ ન સૂઝે। જોકે ટૂંકી વાર્તા વિષે કહેવાના વળી પહેલાં જે પશ્ચિમના સાહિત્યસ્વામીઓ ગુજરાતી વાર્તાકારોના આદર્શ તરીકે હતા, ત્યાંના નિરૂપણ પ હવે ઓ. હેનરી, મોપાસાં કે ચેખોવને સ્થાને સાર્ત્ર, કાફકા, જોય્સ આદિ પ્રતિષ્ઠિત થયા છે

કહેવાનું તાત્પર્ય એ છે કે સર્જાતી જતી ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તા એ કોઈ નવો આરંભ નથી પણ એકદમ આગળ તરફ આવતો વળાંક છે આપણે એક બહુ જ ચર્ચિત-ચર્વિત મુદ્દો લઈએ – ટૂંકી વાર્તામાં ઘટનાનો. તણખા મંડળ ૩ માં ધૂમકેતુ 'હાલની (એટલે તે સમયની-આજથી ૩૫-૪૦ વર્ષ પહેલાંની વાર્તાઓમાં વસ્તુએ ગૌણ રૂપ લીધાની વાત કરી છે ના. વિ. પાઠક જેવા ઘટના-ક્રમને વાર્તાનું હાડપિંજર કહી વાર્તાને જીવવા માટે તેના મહત્ત્વનો સ્વીકાર કરે છે વર્ષો પછી સુરેશ જોશી ટૂંકી વાર્તામાં ઘટનાના પરિહારની વાત કરે છે વાસ્તવમાં તો ઘટના હોય કે ઓછી હોય કે ન હોય એનું પોતાનું કોઈ મહત્ત્વ નથી અને કદાચ એ મુદ્દા પર નવાજૂનાના ભેદ પાડીએ તો બહુ ટકે નહિ, એ એવું વ્યાવર્તક લક્ષણ નથી. પરંતુ અગાઉ કહ્યું છે તે જે ફરક છે તે વિભિન્ન અભિગમમાં છે—પહેલાં અને અત્યારે જ્યાં ઘટનાઓનો ઉપયોગ છે ત્યાં ઘટનાઓના અંદર અંદરના સંબંધોમાં અને વિનિયોગમાં છે એટલે આજની વાર્તાઓમાં ઘટનાઓના વિલયનની વાત નથી—પણ વજનદાર ઘટનાઓ હવે નથી—કદાચ વધારે પડતી વજનદાર ઘટનાઓને કુશળ વાર્તાવિદ્ ઘાતક માનશે એટલું જ 'વિદુલા (સુ જોશી) જેવી વારસ લાગી ટૂંકી વાર્તાની નાયિકાને ક્રિવટમ થતો 'ટ્યુમરનો મલિગ્નન્ટ કાર્સિનોમા' રોગનો ભાર તે વાર્તાને જરા નમાવતો નથી?

આગાઉ મે કહ્યું કે સામ્પ્રત જીવનની પરિસ્થિતિએ વાર્તાકારને અન્તર્મુખ બનાવી દીધો છે બહિર્ઘટનાઓના વિશ્વમાથી હવે તે આતરિક સૃષ્ટિ ભણી વળ્યો છે મનના વિવિધ અનેક સ્તર પરના સચલનોને તે પ્રગટ કરવા મથે છે મનોઘટનાનુ જગત એની કલા સૃષ્ટિની સામગ્રી બનીને આવે છે એ ન ભૂલવુ જોઈએ કે વાર્તાકાર એ માનસિક તથ્યોનુ અન્વેષણ–પૃથક્કરણ કરતો માત્ર મનોવૈજ્ઞાનિક નથી એનો રસ તો એ બધી પ્રવૃત્તિઓને વાર્તારૂપમા પ્રગટ કરવામા છે અને એ કેવી રીતે થાય ?

નવીનવી ટેકનિકની આજે વાત થાય છે આજની વાર્તાઓ ટેકનિકપ્રધાન છે ટેકનિક માત્ર ચમત્કૃતિ સારુ ગ યોજાતી નથી, આવતી નથી The new method of describing states of mind becomes a new technique of story telling સમગ્ર કથાસાહિત્યમા મનના આંતરપ્રવાહોના આલેખન દ્વારા માનસિક દ્વન્દ્વને પ્રગટ કરવાનુ વલણ જોવા મળે છે બહારના સઘર્ષ નહિ, પણ આતરિક સઘર્ષ 'ચેતનાપ્રવાહ' જેવી ટેકનિકનો આધાર લેવાનુ કારણ છે એ અચેતન અને અર્ધચેતન મનના આલેખન દ્વારા વાર્તાકાર કશુ મનોવૈજ્ઞાનિક તથ્ય સિદ્ધ કરવાનુ નથી પરતુ એના વિનિયોગથી કલાકૃતિ રચવી છે સ્વપ્ન, સ્મૃતિ, સુપ્ત સાહચર્યો આદિ પદ્ધતિ દ્વારા તે આમ કરવા મથે છે કેટલાક પુરાણા વાર્તાકારો માને છે તેમ એ માત્ર flash back ની જ ટેકનિક નથી, તેથી વિશેષ છે 'તરંગિણીનુ સ્વપ્ન' (ઈ દેસ) મા આવતા સ્વપ્નમા પાત્રોનો કાયાકલ્પ એના દામ્પત્યજીવનની નિષ્ફળતાને કેવા કલાત્મક વડે રજૂ કરે છે ? 'વાવાઝોડુ' (ર ચૌધરી) મા સ્મૃતિનો આ રીતનો વિનિયોગ છે 'પરી અને ' (ક અડાસી)મા સ્મૃતિસાહચર્યો સાથે પરીની વાત જોડી વાર્તાકાર વાર્તાનુ પરિમાણ કેટલુ વ્યાપક અને ગહન બનાવે છે ?

'સારિકા પંજરસ્થા' (સ પાઠક, free associationsની ટેકનિકનો સફળ વિનિયોગ છે સારિકાનું આંતરજગત આ સિવાય અન્યથા આટલી ઉત્કટ કલાત્મકતાથી પ્રાકટ્ય ન પામ્યું હોત, પરંતુ એ જ લેખિકાની 'ન કૌસમાં ન કૌસ બહાર' વાર્તામાં નાયિકાના બાહ્ય વ્યવહાર અને આંતરમનના સમાંતર પ્રવાહોને નિરૂપિત કરવાની ટેકનિક ઉપલબ્ધ થતી નથી એમ મને લાગે છે ભલે પેરા સાઇકોલોજીના તથ્યના આધારે લખાયેલી હોય પણ દર્પણ (ધી પટેલ) વાર્તામાં દર્પણ પ્રતીક બની રહે છે એગ્રબિયન નાઇટ્સની આબોહવાનો સંસ્પર્શ કરાવતી આ વાર્તા 'દર્પણ'માં દેખાતો ઝેનોબિયાના પ્રિયની છબિ દ્વારા તેના ઉપરથી ભર્યા ભર્યા લાગતા દામ્પત્યજીવનની તિરાડ બતાવે છે 'અન્નકૂટ' (ર રાવલ) વાર્તા એક વિભિન્ન વસ્તુ લાવે છે, તેમાં તેનું મહત્ત્વ હોય, પણ જે રીતે અન્નકૂટ એક સબળ કટાક્ષ પ્રતીક બની રહે છે, તે વિશેષ મહત્ત્વનું છે

આજની ટૂંકી વાર્તામાં કલ્પનો અને પ્રતીકોનો વ્યવહાર તપાસવા જેવો છે અગાઉ એક એવું વિધાન મેં કર્યું છે કે ટૂંકી વાર્તા કવિતા ભણી જોવા જતી મળી છે તે આ સંદર્ભમાં આ કલ્પનો ધૂમકેતુની એકાદ વાર્તામાં આવતા રમ્ય શબ્દચિત્રો કે પ્રકૃતિવર્ણનની રીતના માત્ર આસ્વાદ્ય ગદ્યખંડો નથી બની રહેતા, એ સમગ્ર વાર્તાના સંદર્ભમાં અર્થવત્તા ધારણ કરતા હોય છે આને પરિણામે ટૂંકી વાર્તાની ઇબારત પણ ઘડાતી જઈ રહી છે સુરેશ જોષીની ફેન્ટસી (કપોલકલ્પિત)ની સૃષ્ટિ લઈને આવતી વાર્તાઓ ગુજરાતી વાર્તાની એક તદ્દન નવી બારી છે 'એલિસ ઇન વન્ડર લેન્ડ' કે ગ્રીમ બ્રધર્સની પરીકથાના જગતમાં પ્રવેશ કરાવતી વાર્તાઓ 'રાક્ષસ' કે 'કપોલકલ્પિત'માં પ્રતીક ન ઢૂંઢીએ તોયે તેનું વાચ્ય પણ કેવું આસ્વાદ્ય બની રહે છે! આગવી મુદ્રા અને ભાવજગત લઈ આવતી પ્રબોધની વાર્તાઓ કે સ્વપ્નલોકનું વાતાવરણ લઈ આવતી નલિનની

વાર્તાઓ ધ્યાન ખેંચી રહે છે. સિદ્ધની વાત લઈ આવતી એમની 'સ્વપ્ન' વાર્તા એની ભ્રાન્ત, કલ્પનો આદિથી કેટલી નવીન લાગે છે! 'એક ટહુકો મહેલ' (અ. રાજનિક) જેવી સહજ રીતે એક પરીકથાને ગૂંથી વાર્તા નિપજાવે છે! જ્યારે કિશોર જાદવની વાર્તાઓ કશુંક નવું કરવાનો દૃઢ અભિનિવેશ લઈને આવે છે. મોહનલાલ પટેલ જેવા વાર્તાકાર લઘુકથા દ્વારા ટૂંકી વાર્તાને એક નવું પરિમાણ આપે છે.

'બે ગુરુજમુખી' (મુ. જોષી)ની એક વાર્તા અહીં ખાસ ઉલ્લેખ માગે છે. એના પ્રયોગને કારણે એમાં આદ્યંત કોઈ વિરામ ચિહ્ન નથી, વાક્યોનો પરસ્પરનો કોઈ દેખીતો સંદર્ભ નથી, અરે શબ્દોનો સંદર્ભ નથી. અર્થ અને તર્કનો સંદર્ભ નથી લાગતો. આ વાર્તાને કોઈ વાર્તા ન કહે — અવળું કહે — નિષ્ફળ કહે — પણ એ એક પ્રયોગ છે. લેખક એમાં વર્તમાન અને ભૂતનું fusion સાધવા માગે છે. વર્તમાનની એક ક્ષણમાં જિંદગીનાં ભૂતકાળનાં વર્ષોના ભાર કેવો તોળાયા કરે છે! આવી એક ક્ષણને પકડવાનો વાર્તાકારનો પ્રયાસ છે, વિભિન્ન devices દ્વારા એને રૂપબદ્ધ કરવા લેખક મથ્યા છે. અહીં કલ્પન, પ્રતીક, ભાવ આશ્ચર્યો—આ બધાનો સહારો લીધો છે—પરિણામ—એને વાર્તા ન પણ કહે— મધુ રાયની હાર્મોનિકા નામાભિધાનવાળી વાર્તાઓ પણ એક નવી દિશામાં જવાનો પ્રયત્ન છે.

ટૂંકી વાર્તાની આ વિભિન્ન રીતિઓ છે. અનુકરણ પર રચાતી વાર્તાઓનો કોઈ પાર ન હોય, પણ એની વાત કરવાની પણ શી હોય?

સત્તોતેરી ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તાના કેટલાક વલણોની આ વાત મુખ્યત્વે છેલ્લા દાયકાની પ્રયોગશીલ વાર્તાઓના અનુલક્ષમાં કરી છે. રોજ સેંકડો વાર્તાઓ લખાય છે અને છપાય છે, તેમાં સારી વાર્તાઓ પણ હોય છે. અરધી સદી પહેલાં તાજી લાગતી

સહારો વર્ણનેય વાર્તાઓ લખાતી હોય છે। વર્તમાનપત્રો અને ખાસ ચિઠાનો સાંગતે પહોંચી વળવા પણ વાર્તાઓ લખાતી હોય છે, એટલે આવી વાર્તાઓ અને વાર્તાકારોનો ઉલ્લેખ કર્યો નથી. સર્જાતી પ્રયોગશીલ વાર્તાઓની મર્યાદાઓ અને નિષ્ફળતાઓ ઓછી નથી, પણ આ વાર્તાકારોની સફળતા પણ ઓછી નથી. આ નિબંધમાં ચર્ચાના ઉપક્રમમાં નિર્દેશેલી બધી વાર્તાઓ ઉત્તમ જ છે એવો કોઈ ભ્રમમાં હું નથી. પ્રયોગની દિશાનો, વલણ કરતી કેટલીક વાર્તાઓ ચર્ચામાં સુવિધા થાય તે માટે લીધી છે, એટલે અહીં કોઈ વૈયક્તિક પુરસ્કાર તિરસ્કાર નથી—A theoretical discussion of trends could not become a comprehensive survey of telents

૧૯૬૬

૬ : આજની વાર્તા–કવિતાનાં વલણો

એક રીતે આજની વાર્તા કવિતાની નિકટ આવી ગઈ છે. કવિતાની જેમ તે વધારે ને વધારે કલ્પનધર્મી અને પ્રતીકધર્મી બનતી ગઈ છે. કોઈ પણ સ્તર પર અનુભવાયેલા એકાદ ક્ષણની અનુભૂતિના પિંડ પર રચાતી, સામ્પ્રતકાલીન અભિજ્ઞતાનો ધબકાર ઝીલતી, અનેક રીતિઓનો આશ્રય લેતી વાર્તાનો mood જાણે કવિતા તરફ ઢળે છે અને છતાં તે માત્ર કવિતા નથી. ક્યારેક mythical બનતી જતી, fantastic બનતી જતી તો ક્યારેક folkloreના તત્ત્વો અપનાવતી વાર્તા વધારે ને વધારે અરૂઢ બનવાની દિશામાં રૂઢ થતી જાય છે. વાર્તા અને કવિતામાં છેલ્લાં વર્ષોમાં જે નવો મિજાજ દેખાય છે, તેનો વિચાર આ બંને સ્વરૂપોને સાથે રાખીને થઈ શકે તેમ છે.

આજની કવિતા–વાર્તામાં પ્રવર્તતાં વલણો અગાઉનાં વલણોથી કેટલી અને કેવી રીતે ભિન્ન છે, તે યોગ્ય પરિપ્રેક્ષ્યમાં જોઈ શકાય તે માટે આ બંને સાહિત્યસ્વરૂપોની વિગત ગતિવિધિનું વિહંગ-અવલોકન કરી લઈએ. ત્રીશીના ગાળાની કવિતા વાર્તા લો. આ વખતે લખાયેલી કવિતા, વાર્તા એક વિશિષ્ટ વાતાવરણના પ્રભાવ તળે લખાયેલી છે. માર્ક્સવાદ અને નવા માનવતાવાદ—ગાંધીવિચાર અને પરિણામે આદર્શવાદી ભાવનાસૃષ્ટિ—આ બધા પ્રભાવક બળો

હતા. ધૂમકેતુ અને દ્વિરેફની વાતો ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તાને એક નક્કર કલાત્મક ભૂમિકા આપે છે આ વખતે કવિતા વિચાર-તત્ત્વની પ્રધાનતા લઈને ચાલી અને વાર્તા કથાતત્ત્વની દ્રષ્ટિએ સુરેખ કંડારેલી રચનાઓ આપી આદિ-મધ્ય અને અંત યુક્ત આ વાર્તાઓ વાર્તાના કથાનકને તેને આધાર આપનાર હાડપિંજરનું મહત્ત્વ આપતી તે પછી આવતી સુંદરમ્-ઉમાશંકર (વાસુકી)-ગુલાબદાસની વાર્તાઓ સામાજિક વાસ્તવની ભૂમિકા પર રચાય છે તે સમયની કવિતા પણ— સુંદરમ્, ઉમાશંકર, સ્નેહરશ્મિ, મ. ઝવેરી કે બેટાઈ અને શ્રીધરાણી—આ વાતાવરણમાંથી પ્રાણવાયુ લેતી હોવાની પ્રતીતિ થાય છે.

૧૯૪૦ પછી કે તે આરસામાં ગુજરાતી કવિતામાં નવો વળાંક આવે છે 'બારી બહાર'ની પ્રસ્તાવનામાં ઉમાશંકર આ વલણને તારવી બતાવે છે 'ધ્વનિ'ના રાજેન્દ્રની રચનાઓ આવે છે 'છંદોલય' (પ્રથમ આવૃત્તિ-૧૯૪૯)માંની કેટલીક રચનાઓ આવવા લાગે છે, અને 'કિન્નરી'નાં ગીતો આવે છે સૌન્દર્યવાદી વલણ પ્રધાન બનતું જાય છે—જાણે કે સમયની અભિજ્ઞતાથી પર આ સમયે ટૂંકી વાર્તામાં હળવો વળાંક આવે છે—જયંતી દલાલ, જયંત ખત્રી પન્નાલાલ, પેટલીકર અને મડિયાની વાર્તાઓ અગાઉની વાર્તાઓથી જરા જુદી આબોહવા સર્જે છે વેધક કટાક્ષ અને કડવાશ અને નગરજીવનનો સંસ્પર્શ ધરાવતી જયંતી દલાલની વાર્તા, પન્નાલાલ, પેટલીકર કે મડિયાની જાનપદી વાર્તાઓથી જુદી પડે છે મડિયાએ તો બન્ને રીતની વાર્તાઓ આપી છે જો કે ધૂમકેતુ અને દ્વિરેફની વાર્તાઓનો આદર્શ આ વાર્તાકારો સમક્ષ રહેલો છે—માત્ર સમયની પરિસ્થિતિએ પરિવર્તનની જે દિશા આણી, તે દેખાઈ ૧૯૪૭માં સ્વતંત્રતા મળે છે કે '૪૮માં ગાંધીની હત્યા થાય છે અને દેશ એક બારે મોટી સંક્રાન્તિની ઉથલપાથલમાંથી પસાર થાય છે

૧૯૫૨-૫૩ની આજુબાજુ ગુજરાતી કવિતામાં નવ્ય વાસ્તવવાદ

આવે છે. આ ત્રીશીનો સામાજિક યથાર્થ કે વિચારપ્રધાનતાથી સાવ ભિન્ન છે. કવિતા પ્રતીકપ્રધાન બને છે, પેલો ભાવનાવાદ પણ જાણે નથી. નિરંજનની 'પ્રવાલદ્વીપ'ની કેટલીક રચનાઓ, હસમુખ પાઠકની 'નમેલી સાંજ'ની કેટલીક રચનાઓ, કે નલિન રાવળના 'ઉદ્‌ગાર'ની રચનાઓ કે પ્રિયકાન્ત મણિયારની 'પ્રતીક'ની રચનાઓ આ ગાળામાં લખાયેલી છે. નિરંજન ભગત આ આંદોલનનું પ્રેરક બળ બની રહે છે. આ રચનાઓ એક નવું વાતાવરણ સર્જે છે. ત્રીશીની કે ચાળીશીની કવિતાથી આ કવિતાનાં વળાંકો કે વલણો સાવ ભિન્ન છે. એકના એક કવિની કવિતા પણ વળાંક લેતી જોવા મળે છે. આગળ કહ્યું તેમ વધારે ને વધારે પ્રતીકો અને કલ્પનોનો ઉપયોગ, માત્રિક છંદો પ્રતિ નમતું જતું વલણ—અને તેમાંયે ખંડ પરંપરિત માત્રિક છંદોનો ઉપયોગ વધારે ને વધારે થતો ગયો. છંદનાથી મુક્તિ લેવાનું વલણ ૧૯૫૬માં શ્રી ઉમાશંકર જોશીની કવિતા 'છિન્નભિન્ન છું' માં જોવા મળે છે અને તેમાં એકાદ ગદ્યની પંક્તિ પણ આવી જાય. આમ કવિતામાં એક નક્કર નવો વળાંક આ વર્ષોમાં છે ત્યારે આ વર્ષોમાં વાર્તા પ્રયોગશીલતાના અભાવે જાણે વધારે અ-સાહિત્યિક બનતી જતી હોવાનો અનુભવ થાય છે.)

ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તામાં આ સમયમાં અનુભવાતા ગતિરોધની સ્થિતિ ૧૯૫૭માં પ્રગટ થતી સુરેશ જોષીની 'ગૃહપ્રવેશ'ની વાર્તાઓથી તૂટે છે. આજે 'ગૃહપ્રવેશ'ની કેટલીક બધી રચનાઓ અપરિપક્વ લાગશે પણ તે વખતે, એક ઐતિહાસિક સંદર્ભમાં જોતાં, તે સીમાચિહ્ન બની રહે છે. ટૂંકી વાર્તા વિષેની ધારણા અહીં બદલાય છે. ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તામાં 'ગૃહપ્રવેશ'ની વાર્તાઓથી નવો વળાંક શરૂ થાય છે અને કેટલા દાયકા દરમ્યાન લખાતી વાર્તાઓ આ વળાંકની દિશામાં છે.

(ગુજરાતી કવિતાની નવ્ય વાસ્તવવાદી દિશા પણ પછી ધીરે

હતા. ધૂમકેતુ અને દ્વિરેફની વાર્તા ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તાને એક નક્કર કલાત્મક ભૂમિકા આપે છે આ વખતે કવિતા વિચારતત્ત્વની પ્રધાનતા લઈને ચાલી અને વાર્તા કથાતત્ત્વની દ્વિરેફે સુરેખ કંડારેલી રચનાઓ આપી. આદિ-મધ્ય અને અંત યુક્ત આ વાર્તાઓ વાર્તાના કથાનકને તેને આધાર આપનાર હાડપિંજરનું મહત્ત્વ આપતી તે પછી આવતી સુંદરમ્-ઉમાશંકર (વાસુકી)-ગુલાબદાસની વાર્તાઓ સામાજિક વાસ્તવની ભૂમિકા પર રચાય છે ને સમયની કવિતા પણ— સુંદરમ્, ઉમાશંકર, સ્નેહરશ્મિ, મ ઝવેરી કે મેઘાણી અને શ્રીધરાણી—આ વાતાવરણમાંથી પ્રાણવાયુ લેતી હોવાની પ્રતીતિ થાય છે

૧૯૪૦ પછી કે તે આસપાસમાં ગુજરાતી કવિતામાં નવો વળાંક આવે છે 'બારી બહાર'ની પ્રસ્તાવનામા ઉમાશંકર આ વલણને તારવી બતાવે છે 'ધ્વનિ'ના રાજેન્દ્રની રચનાઓ આવે છે 'છંદોલય' (પ્રથમ આવૃત્તિ-૧૯૪૯)માની કેટલીક રચનાઓ આવવા લાગે છે, અને 'કિન્નરી'ના ગીતો આવે છે સૌન્દર્યવાદી વલણ પ્રધાન બનતુ જાય છે—જાણે કે સમયની અભિજ્ઞતાથી પર આ સમય ટૂંકી વાર્તામા હળવો વળાંક આવે છે—જયંતી દલાલ, જયંત ખત્રી પન્નાલાલ, પેટલીકર અને મડિયાની વાર્તાઓ અગાઉની વાર્તાઓથી જરા જુદી આબોહવા સર્જે છે વેધક કટાક્ષ અને કડવાશ અને નગરજીવનનો સ્પર્શ ધરાવતી જયંતી દલાલની વાર્તા, પન્નાલાલ, પેટલીકર કે મડિયાની જાનપદી વાર્તાઓથી જુદી પડે છે મડિયાએ તો બન્ને રીતની વાર્તાઓ આપી છે જો કે ધૂમકેતુ અને દ્વિરેફની વાર્તાઓનો આદર્શ આ વાર્તાકારો સમક્ષ રહેલો છે—માત્ર સમયની પરિસ્થિતિએ પરિવર્તનની જે દિશા આણી, તે દેખાઈ ૧૯૪૭મા સ્વતંત્રતા મળે છે કે '૪૮મા ગાંધીની હત્યા થાય છે અને દેશ એક ભારે મોટી સંક્રાન્તિની ઉથલપાથલમાંથી પસાર થાય છે

૧૯૫૨-૫૩ની આજુબાજુ ગુજરાતી કવિતામાં નવ્ય વાસ્તવવાદ

આવે છે આ ત્રીશીનો સામાજિક યથાર્થ કે વિચારપ્રધાનતાથી સાવ ભિન્ન છે કવિતા પ્રતીકપ્રધાન બને છે, પેલો ભાવનાવાદ પણ જાણે નથી નિરંજનની 'પ્રવાલ દ્વીપ'ની કેટલીક રચનાઓ, હસસુખ પાઠકની 'નમેલી સાંજ'ની કેટલીક રચનાઓ કે નલિન રાવળના 'ઉદ્‌ગાર'ની રચનાઓ કે પ્રિયકાન્ત મણિયારની 'પ્રતીક'ની રચનાઓ આ ગાળામાં લખાયેલી છે નિરંજન ભગત આ આંદોલનનું પ્રેરક બળ બની રહે છે આ રચનાઓ એક નવું વાતાવરણ સર્જે છે ત્રીશીની કે ચાળીશીની કવિતાથી આ કવિતાના વળાંકો કે વલણો સાવ ભિન્ન છે એકના એક કવિની કવિતા પણ વળાંક લેતી જોવા મળે છે અગાઉ કહ્યું તેમ વધારે ને વધારે પ્રતીકો અને કલ્પનોનો ઉપયોગ, માત્રિક છંદો પ્રતિ નમતું જતું વલણ—અને તેમાંયે ખંડ પરંપરિત માત્રિક છંદોનો ઉપયોગ વધારે ને વધારે થતો ગયો છંદનાથી મુક્તિ લેવાતું વલણ ૧૯૫૬મા શ્રી ઉમાશંકર જોશીની કવિતા 'છિન્નભિન્ન છું'માંય જોવા મળે છે અને તેમાં એકાદ ગદ્યની પંક્તિ પણ આવી જાય આમ કવિતામાં એક નક્કર નવો વળાંક આ વર્ષોમાં છે, ત્યારે આ વર્ષોમાં વાર્તા પ્રયોગશીલતાના અભાવે જાણે વધારે અ-સાહિત્યિક બનતી જતી હોવાનો અનુભવ થાય છે]

ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તામાં આ સમયમાં અનુભવાતા ગત્યવરોધની સ્થિતિ ૧૯૫૭મા પ્રગટ થતી સુરેશ જોષીની 'ગૃહપ્રવેશ'ની વાર્તાઓથી તૂટે છે આજે 'ગૃહપ્રવેશ'ની કેટલીક બધી રચનાઓ અપરિપક્વ લાગશે, પણ તે વખતે, એક ઐતિહાસિક સંદર્ભમાં જોતા, તે સીમાચિહ્ન બની રહે છે ટૂંકી વાર્તા વિષેની ધારણા અહીં બદલાય છે ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તામાં 'ગૃહપ્રવેશ'ની વાર્તાઓનો નવો વળાંક શરૂ થાય છે અને છલ્લા દાયકા દરમ્યાન લખાતી વાર્તાઓ આ વળાંકની દિશામાં છે

(ગુજરાતી કવિતાનો નવ્ય વાસ્તવવાદી દિશા પણ પછી ધીરે

ધીરે પલટાય છે અને પરંપરિત છંદોમાંથી છંદમુક્તિની દિશામાં મંડાણ મંડાય છે. અછાંદસ રચનાઓનો યુગ શરૂ થાય છે. કોઈ એકાદ વ્યક્તિને આ આંદોલનનું શ્રેય આપવાની વાત નથી. અછાંદસનું વલણ તો હિન્દી કવિતામાં ૧૯૪૦ની આજુબાજુ જોરશોરથી શરૂ થઈ ગયેલું. મને લાગે છે કે આપણે ત્યાં અછાંદસના સાહસને ધક્કો લગાડ્યો છે કદાચ હિન્દીની અછાંદસ રચનાઓએ. પરન્તુ આ અછાંદસ રચનાઓ માત્ર છંદની બાબતમાં જ અગાઉની રચનાઓથી જુદી પડે છે, એમ નહિ કહી શકાય. અછાંદસ તરફનું વલણ એક વિભિન્ન રીતિના આવતા જતા મિજાજને આભારી છે. વળી માત્ર આ સમય દરમ્યાન અછાંદસ જ લખાય છે, એવું પણ નથી, પરંતુ મુખ્ય વલણોમાંનું તે એક વલણ છે. '૬૦ પછીનાં વર્ષોમાં આ વલણ જોર પકડે છે. અછાંદસ લખનાર છંદમાં પણ લખે છે, વિશેષ તો માત્રિક પરંપરિતમાં, પણ અક્ષરવૃત્તો પણ વિરલ નથી. અછાંદસ એ નામાભિધાન માત્ર પદ્યમુક્તિવાળી રચનાઓ માટે જ નહિ વાપરી શકાય. એ અમુક ચોક્કસ વલણો ધરાવતી કાવ્યપ્રવૃત્તિ છે, એમ માનવું રહ્યું.

સાથે એ વાત ન ભૂલવી જોઈએ કે આ વર્ષો દરમ્યાન આ નવા વલણોને અખત્યાર કર્યા સિવાય સારી વાર્તાઓ કે સારી કવિતાઓ લખાઈ છે અને ઉત્તમ સંગ્રહો પ્રગટ થયા છે, પરંતુ એક રીતે એમ કહીએ કે આજની સર્જનપ્રવૃત્તિનો તે મુખ્ય પડઘો નથી, તો એવી રચનાઓને આપણે અન્યાય નથી કરતા, કે નથી એવી રચનાઓની અવહેલના કરતા. કેટલાક અગાઉ લખતા સર્જકો સમયની સાથે પરિવર્તન લાવે છે, પોતાની રચનાઓમાં, તો કેટલાક પોતાની એ જ કેડી પર ચાલતા રહેતા હોય છે—સાહિત્યમાં એક સાથે એક કરતાં વધારે સમાંતર પ્રવાહો વહેવાના, પરંતુ અહીં તો નવા આવેલા વળાંકની જ ચર્ચા ઇષ્ટ છે.

એ રીતે જોતાં લગભગ છેલ્લા દાયકાની કવિતા અને વાર્તામાં દેખાતાં નવાં વલણો લગભગ એક સમાન mood-મિજાજનો પ્રતિધ્વનિ છે. આ મિજાજનો અવાજ આજની કવિતા-વાર્તામાં છે. આ ' ને સાહિત્યસ્વરૂપો અન્ય સાહિત્યસ્વરૂપાની તુલનામાં નવા મિજાજની બાબતમાં સમાન ભૂમિકાએ છે. વાર્તા-કવિતા ક્ષેત્રે આવેલાં આ વલણો કે વળાંક એક રીતે આધુનિક છે, નૂતન છે અને પ્રયોગલક્ષી પણ છે. ખરેખર તો સાહિત્યના ઈતિહાસમાં જ્યારે નવો યુગ આવે છે ત્યારે તેમાં આવતાં વલણો માટે આ ત્રણે વિશેષણો વાપરી શકાય. જેમ કે ગાંધીની કવિતા જ્યારે આવી ત્યારે તે સમયમાં તે આધુનિક, નૂતન અને પ્રયોગલક્ષી હતી. આજની કવિતા-વાર્તા માટે આપણે આ વિશેષણાનો પ્રયોગ કરીએ છીએ ત્યારે ગાંધીની કવિતાની નૂતનતા કે પ્રયોગશીલતાથી આજની કવિતા કે વાર્તાની નૂતનતા શામાં રહેલી છે, તે જ તપાસવું જરૂરી બને છે. સંભવ છે કે આજ જે નૂતન છે તે આવતી કાલે પુરાતન બની જાય.

વિશેષ તો 'આધુનિકતા' સંજ્ઞા વિષે આપણે એ ન ભૂલવું જોઈએ કે આધુનિકતા એક વિશેષણ ન બની રહેતાં હવે તે પારિભાષિક બની એક વિશેષ કાલખંડ અને ભૂમિખંડ માટે વપરાય છે. આપણે ત્યાં ભારતવર્ષમાં રાજા રામમોહનરાયના વખતમાં જ નવો જમાનો આવ્યો. તેને modernism કહીએ છીએ એટલે એમ થયું કે આધુનિકતા એટલે અમુક એક વિચારધારાનો પ્રભાવ. અને એ રીતે જોતાં આધુનિકતા એક 'વાદ' બની જાય. 'આધુનિક' શબ્દ પણ સંસ્કૃત 'અધુના' (=હમણાં)થી નથી બની રહેતો. આ શબ્દના રૂપાન્તર પણ છે. ઉમાશંકર જોશી જ્યારે સમગ્ર ભારતીય સાહિત્યના સંદર્ભમાં second awakeningની વાત કરે છે, ત્યારે કદાચ આધુનિકતા એક જાગૃતિકાલીન વિચારણાના અર્થમાં છે, જોકે આગળ ક

ગુજરાતી વાર્તા કવિતાના નવા વલણ ‘ આધુનિક ’ છે, એમ કહીએ છીએ ત્યારે આપણે શુ સમજવુ ? એક ભૂમિ પર એક વિશેષ કાળખંડ માટે જે modern હતુ—તે વિચાર સમવાયને ધારણ કરી modern કહેવામા કશુ ગૌરવ નથી કરતા. અહી તો એથી હુ આધુનિકતાને સમયસાપેક્ષ રીતે જોઉ છુ. મારે મતે આધુનિકતા છે પોતાના સમય પ્રત્યેની તીક્ષ્ણ અને સતત જાગરુકતા (awareness), આ જાગરુકતા sceptical ભૂમિકા પર પણ હોઈ શકે સવેદનશીલ તો કલાકાર માત્ર હોય છે, પણ જેના સર્જનમા આવી પોતાના સમય પ્રત્યેની તીક્ષ્ણ અને સતત જાગરુકતાની ધબક સભળાતી હોય તે આવા અર્થમા ‘ આધુનિક ’ છે આધુનિક જે હોય તે પોતાના સમયનો mood જીવે છે એટલે જે સાહિત્યમા પોતાના સમયની આ ધબક કે પ્રતીતિનો અનુભવ નથી તે આજે સવારે લખાયેલુ હોય પણ ‘આધુનિક’ નથી, અલબત્ત એની ગુણવત્તાનો પ્રશ્ન અલગ છે આધુનિક ન હોય અને છતા ગુણવત્તા હોય, ઉત્તમ હોય, અપર પક્ષે આધુનિક લાગે છતા ગુણવત્તા ન પણ હોય આજે લખાતી કેટલીક ઉત્તમ કવિતા કે વાર્તા તે આ અર્થમા આધુનિક નથી પરતુ જે વાર્તા કવિતાનુ સમગ્ર વલણ છે, તે મોટે અશે આ અર્થમા આધુનિક છે.

—કારણ કે તે સામ્પ્રત ક્ષણોની ધબકનો અનુભવ કરાવવાને પ્રયત્નશીલ છે જિવાતા જીવન પ્રત્યે તેની આખોમા પ્રશ્નાર્થ જ પ્રશ્નાર્થ છે। શ્રદ્ધાના ગાન ગાનાર કવિ પણ sceptic બન્યો છે, એ એના સમય સાથેની એની કદાચ સાચી સગાઈનુ દ્યોતક છે ગુજરાતી કવિતામા ‘ પ્રવાલ દ્વીપ ’ના કવિ નિરજનથી એક વળાક શરૂ થયેલો, તે હવે વિભિન્નરૂપે તીવ્રતર બની આજની કવિતામા દેખાય છે અભિકોણ બદલાયો હોય, પણ સમય પ્રત્યેની જાગરુ તુ તીવ્ર અને સતત ભાન ત્યા છે, અહી છે કેટલાક એવી

દલીલ પણ કરે અને કહે છે કે છેલ્લા દાયકામાં કંઈ જીવન બદલાયું નથી, જીવન તો એનું એ છે–સનાતન. કદાચ એ લોકોની દૃષ્ટિ થોડીક ચાહમૂગી છે. જીવનની રીતિનીતિમાં પલટા આવતો જાય છે, કદાચ આંગળી ચીંધીને બતાવી ન શકાય. એ જીવનને જોવાનો અભિગમ બદલાતો જાય છે. આજની વાર્તા કવિતામાં આ વસ્તુ વત્તેઓછે અંશે વરતાય છે, અને તેથી તે આધુનિક છે એ અર્થમાં જોઈએ તો વાર્તા અને કવિતા આપણા સાહિત્યના અન્ય સ્વરૂપોની અપેક્ષાએ આધુનિક છે.

આ આધુનિકતા નૂતનતાનું પ્રભાવોત્પાદક બળ બને છે. વાર્તાના સ્વરૂપ વિશેનો આપણો ખ્યાલ કેટલો બદલાયો છે? સાહિત્યપ્રવાહની એક પરિસ્થિતિ પર પગ હોય છે, પણ તેમાં આ કારણે જાણે એક break આવતા હોય એવું લાગે છે. બ્રિટેન જર્મનીની angry young manની પેઢી હોય કે કલકત્તાની hungry generation હોય કે તેલુગુની નગ્ન પેઢી હોય, આ બધા તરુણોના માનસમાં જે આક્રોશની ભિત્તિ છે તે સમાન છે, તેમનું વલણ સ્વાભાવિક રીતે 'ચાહના આવતા' ભણી વિદ્રોહક બને છે અને 'નૂતનતા' માટે તેઓ અત્યાગ્રહી બની રહે છે. બધી જ વેળા એના ઇષ્ટ પરિણામો આવે છે તેમ કહી શકાય નહિ, પરંતુ આ નૂતનતા માટેનો આગ્રહ તેમને વિવિધ પ્રયોગો કરવાની દિશામાં દોરી જાય છે. 'અ-ગ્રહસ' પ્રયોગોનું આ નૂતન વલણ એથી દેખાય છે. પ્રયોગને ખાતર પ્રયોગ કરનારા પણ હોય છે, પરંતુ આ પ્રયોગયોગી ઘણી વાર સર્જકની ભીતરી માગમાંથી જન્મે છે. આપણે બળવતરાયને પ્રયોગવીર તરીકે ઓળખીએ છીએ, અને આમેય પ્રત્યેક સર્જક પોતાના પ્રત્યેક સર્જને નવો પ્રયોગ જ કરતો હોય છે, પરંતુ સાહિત્યના ઇતિહાસમાં એવો પણ સમયગાળો આવે છે જ્યારે શિષ્ટ બનેલા રૂપોનો વિરોધ પુરસ્કાર થતો

મળે છે, અને તેમા ઉત્તમ કલાનુ સર્જન સિદ્ધ થતુ હોય છે પરંતુ આ બાબતમા માત્ર જુદા પડી આવવાની વૃત્તિથી, પોતાના અહંની પ્રતિષ્ઠા કરવાની વૃત્તિથી કે કેવળ પરંપરાથી પ્રયોગો કરનાર તો થોડાક સમયમા જ લોપ પામે છે. આજે વાર્તામા જુઓ. અનેક રીતિઓ જોવા મળશે અગાઉ કહ્યુ તેમ કપોલકલ્પિત કે લોકકથા કે પેરેબલની જેવી વાર્તાઓ પણ લખાય છે એમા પ્રયોગદ્વારા કશુંક નૂતન પણ સિદ્ધ કર્યું છે સક્ષેપમા, સર્જાતી ગુજરાતી કવિતા અને વાર્તા 'આધુનિક છે, નૂતન છે અને પ્રયોગલક્ષી છે'

૩

સાહિત્યના પ્રવાહમા આવતો વળાક એકાએક આવી જતો નથી કેટલાક પ્રયોગશીલોની રચનાઓમા એનો આપણને અણસારો મળી રહે છે જયતી દલાલની કેટલીક વાર્તાઓમા, કે જયંત ખત્રીની વાર્તામા આવા ચિહ્નો જોઈ શકાય છે, પણ પછી, ૧૯૫૬ પછી નૂતન વલણની વાર્તાઓ જોર પકડે છે કવિતાની બાબતમા આપણે જોયુ કે '૫૨ '૫૨ની આજુબાજુ એક નવીન અભિજ્ઞતા જોવા મળે છે, કે '૫૬મા છદનો વિભિન્ન રીતે ઉમાશકર પ્રયોગ કરે છે, પણ આજે જે રીતની કવિતાનુ પ્રાધાન્ય છે, તેનો આરભ 'ક્ષિતિજ' સામયિકના પૃષ્ઠો પર થાય છે એ કવિતાનુ સૌથી પ્રથમ લક્ષણ તે તેનુ 'અછાદસ' હોવુ તે છે ગુલામ મોહમ્મદ શેખની કવિતાઓ ત્યારે 'ક્ષિતિજ'ના પૃષ્ઠો પર આવતી અને તે સાથે બીજા કવિઓએ પણ સમાતર રીતે લખવાનુ શરૂ કર્યું પરંતુ અછાદસ એ તો એક બહિરંગ લક્ષણ છે, સમગ્ર રીતે તો આ પ્રકારની કવિતાઓએ એક વિશિષ્ટ ભાવજગત તૈયાર કર્યું

અગાઉ જણાવ્યુ તેમ અછાદસ લખનારાઓએ છદને છેક તિલાજલિ આપી દીધી નહોતી કદાચ અછાદસનો જન્મ પર પરિત છદો-

માથી પણ થયો હોય એમ બને શેખનો 'ઝાય' કવિતા સંગ્રહ તો કોણ જાણે ક્યારે પ્રગટ થશે, પણ બીજા એવા નાના નાના સંગ્રહોએ આવીને નૂતન કવિતાના વલણો બંધાવા દીધા આમ તો દરેક સર્જક કવિની કવિતાસૃષ્ટિ અને દષ્ટિ વિભિન્ન હોવાની, પણ પરંપરાથી અલગ જવાની વૃત્તિની એક સમાનતા તેમનામાં હતી 'ક્ષિતિજ' ઉપરાંત 'સંસ્કૃતિ' 'કવિલોક' જેવા સામયિકોમાં પણ નૂતન વલણવાળી કવિતાઓ પ્રગટ થતી રહેતી આમા 'રે' પત્રિકાનુ આંદોલન ઉલ્લેખનીય છે એ પત્રિકાએ અનેક કવિઓ–અકવિઓને પ્લેટફોર્મની સુવિધા કરી આપી, પણ આ પત્રિકાએ એક temper ઊભો કર્યો 'સંદર્ભ' કે 'શબ્દ' જેવી અલ્પાયુષી પત્રિકાઓ પણ નીકળી 'કૃતિ' નામની પણ એક પત્રિકા નીકળે છે આ બધા કવિતાના little magazines આવતા રહ્યા અલબત્ત એમા નૂતનતા કે પ્રયોગને નામે કેટલાકની whimનુ પોષણ પણ ક્યારેક થતુ પોતાના કવિકર્મને આધારે નહિ, પણ નવીન કહેવડાવવા માટે પણ–નવીનતા માટે નવીનતાનો આગ્રહ રહેતો એક કવિ સવારે છંદોબદ્ધ પરંપરાગત રચના કરે અને સાંજે અછાંદસ પણ કરે એક કવિતા 'કુમાર'મા છાપવા માટે, બીજી 'રે'મા છાપવા માટે કવિની સિસૃક્ષા નહિ, પણ પત્રિકા કવિતા લખવાનુ પ્રેરકબળ બનતી સમગ્ર પ્રવૃત્તિ પણ જાણે ઉત્તરદાયિત્વ હીન બની રહેતી

છેલ્લા સાત આઠ વર્ષમા ગુજરાતી કવિતા ક્ષેત્રે જે ગણનાપાત્ર કાવ્યસંગ્રહો પ્રગટ થયા છે, તેમા પરંપરા પ્રાપ્ત રૂપો ધરાવતા સંગ્રહો ઓછા નથી, એમની પણ સિદ્ધિ છે પણ એ વાત અહીં અપ્રસ્તુત છે નૂતન વલણના જે સંગ્રહો આવ્યા તેમા —'પ્રત્યંચા' (૧૯૬૨—સુ જોષી), 'આસુ અને ચાદરણુ' (૧૯૬૩–રાધેશ્યામ શર્મા), 'એક' (૧૯૬૩—શ્રી કાન્ત શાહ), 'શીશુની દીવાલો' (૧૯૬૪–જ્યોતિષ જાની), 'શિલ્પ' (૧૯૬૫–

દિનેશ કોઠારી), ' વહી જતી પાછળ રમ્ય ઘોષા ' (૧૯૬૫–લાભશંકર ઠાકર, ' પગરવ ' (૧૯૬૬–આદિલ મન્સુરી) વગેરે છે પરંતુ જે કવિઓના સંગ્રહો પ્રગટ થયા નથી અને જેમના સંગ્રહ પ્રગટ થવામાં છે એવા કેટલાક શક્તિશાળી કવિઓ પણ છે (ખૂબીની વાત તો એ છે કે દરેક કવિ પોતાના સમયની અભિજ્ઞતાને એક આગવી લાક્ષણિકતાથી પ્રગટ કરે છે, રઘુવીરની કવિતાની મુદ્રા અલગ છે, એ છંદમાં લખે છે, અછાંદસ લખે છે, ગીત લખે છે અને છતાં આધુનિકતાની મુદ્રા ઉપસાવે છે ચંદ્રકાંત પણ એ રીતના કવિ છે. સિતાંશુ સરરિયાલિઝમના પ્રયોગો લઈ આવે છે તો પ્રબોધ તો અછાંદસ જ લખે છે ચિનુ મોદી એક બાજુ સુબદ્ધ સોનેટ લખે છે, બીજી બાજુ અત્યાધુનિક વલણ ધરાવતી રચના. નલિન રાવળ પોતાની રીતે ચાલે છે, પ્રિયકાન્તની કવિતા એમની કવિતાના સહજ વિકાસ સાથે આધુનિકતા પ્રગટ કરે છે હરીન્દ્ર દવે અને સુરેશ દલાલ જેવા સૌષ્ઠવપ્રિય કવિઓનો પણ આ mood છનો થઈને જ રહે છે))

સારી વાત તો એ છે કે પ્રાપ્ત કાવ્યસ્વરૂપો અપનાવીને પણ આજની કેટલીક કવિતા આધુનિક અને નૂતન બની રહે છે ગઝલોના પણ કેટકેટલા પ્રયોગો થયા છે। આ પ્રાપ્ત સ્વરૂપો સમયની મુદ્રા લાવવાને પ્રયત્નશીલ છે પ્રતીક અને કલ્પનાના અભિનવ પ્રયોગો વધારે ને વધારે થાય છે જયંત પાઠક કે ઉશનસની કવિતા પણ અછૂતી નથી રહેતી, અરે, સ્નેહરશ્મિ પણ અછાંદસ લખતા થઈ ગયા ' રાજેન્દ્ર વનવેલીના અભિનવ પ્રયોગો આપે છે. અગાઉ લખતા કવિઓની કવિતાની દિશા પણ વર્તમાનથી પ્રભાવિત થઈ બદલાય છે અહીં લખતા બધા કવિઓનો નામોલ્લેખ કરી લેવાનો સંતોષ નથી જ અછાંદસને લીધે અ–કવિતાઓનું પૂર આવ્યું છે અનેક કવિયશપ્રાર્થીઓનો સમુદાય પણ ઊભરાયો છે. પરંતુ

સમગ્રપણે આ કવિતા સિદ્ધિના કોઈ ઊંચા શિખરે સર કરતી નથી, એમ કહેવાનું પ્રાપ્ત થાય છે 'પ્રત્યંચા'ના પ્રકાશન વખતે સુરેશ જોશી પોતાના અગાઉનો એક કાવ્યસંગ્રહ રદ કરે છે, તે જાણે એવી અદાથી કે સમગ્ર પુરોગામી કવિતાને રદ ન કરતા હોય! પરંતુ (પુરોગામી કવિતાએ જે કેટલાક શિખર સર કર્યાં છે ત્યાં આ કવિતા પહોંચી શકતી નથી કદાચ કોઈ કવિએ સમગ્રપણે એવો effort કર્યો નથી-એવી કોઈ કવિતારચના નથી જે પ્રભાવક બળ બની રહે)

અને તે પહેલાં તો નવી કવિતાની આ પ્રયોગલક્ષિતા કે વલણ કે જે પોતે એક વાદ જડ થતાં જતાં તેમાં મસ્તતા જાય છે એક જ પ્રકારના કલ્પનોનો ઢગ, માત્ર નવું કરવાની વૃત્તિ-આંચકા આપવાની વૃત્તિ આ બધી વસ્તુઓ હવે રૂઢ થતી જાય છે આ રચનાઓ આપણા ચિત્તતંત્રની chords ને ક્યાંક સ્પર્શે છે, પણ જાણે તે સપાટી પર, સીમારેખા પર રમ્યા કરે છે, આપણને સમગ્રપણે ઝંઝોળી જતી નથી -અને આમ ન થાય તે પહેલાં આ નવીનતાનું વલણ વિબદ્ધ થઈ સ્થિર થવા માંડે તો આપણી પ્રાપ્તિ શી? સરવાળે તો આ 'પ્રાપ્તિ આ આપણને રમ્ય છે)

છેલ્લા દશકાની ટૂંકી વાર્તાનો વળાંક અગાઉ ટૂંકી વાર્તાના ઇતિહાસમાં આવતા વળાંકો કરતાં વધારે વક્રતા ધરાવે છે શાસ્ત્ર હમેશાં સર્જનને અનુસરે છે એટલે ધૂમકેતુ દ્વિરેફ કે મડિયા ટૂંકી વાર્તા વિષેની જે ધારણા બાંધી આપે, તેનાથી સુરેશ જોષી જુદી રીતે જ વિચારે તે સ્વાભાવિક છે ટૂંકી વાર્તા વિષેના ખ્યાલના વળાંકમાં 'ગૃહપ્રવેશ' ની પ્રસ્તાવના ઐતિહાસિક બની રહે છે સુરેશ જોષીએ શાસ્ત્ર અને સર્જન બંને આપ્યાં 'ગૃહપ્રવેશ'ની રચનાઓ આજ નબળી લાગે, પણ આ રચનાઓએ ગુજરાતી ચાલી આવતી અને કંઈક અંશે ગત્યવરોધની સ્થિતિમાં આવેલી,

વાર્તાઓને પ્રયોગોની દિશા તરફ મુક્ત કરી. કવિતાક્ષેત્રે આવા કોઈ પ્રભાવોત્પાદક અથનુ નામ આપણે લઈ શકીએ તેમ નથી ત્યા સમગ્ર કવિઓનો આખો સમુદાય છે, સુરેન્ જોષીએ કવિતાઓ લખી છે, પરતુ તેમની કવિતા એટલી પ્રભાવોત્પાદક નથી પરતુ વાર્તાઓ તો એની શૈલી, ભાષા અને ટેક્નિકમા તદ્દન નવીનતા લાવે છે પ્રતીકોનો અને કલ્પનોનો અતિશય વ્યવહાર પણ અહી છે 'ગૃહપ્રવેશ'ની વાર્તાઓ એની મર્યાદાઓ છતા, સીમાચિહ્ન છે. મડિયા જ્યારે ટૂકી વાર્તા સિદ્ધ કરવાની બાબતમા હતાશાનો સ્વર ઉચ્ચારે છે ત્યારે સુરેશ જોષીને આ કલાસ્વરૂપમા ઘણી બધી શકયતાઓ દેખાય છે તેઓ વાર્તામા મુખ્ય વસ્તુનુ 'બને તેટલુ તિરોધાન, બને તેટલો પરિહાર' કરવામા માને છે, તેમના આ સિદ્ધાતે તેમની વાર્તાને કયાક પાણીથીયે પાતળી અવશ્ય કરી છે પણ 'બીજી થોડીક' (૧૯૫૮)મા સુરેશ જોષી ઘણી સારી વાર્તાઓ આપે છે 'વિદુલા' તો છે જ પણ તે સાથે 'થીગડુ' જેવી વાર્તા છે એમણે 'અજાતક કથા' અને 'લોહ નગર' જેવી folklore પધ્ધતિની વાર્તાઓ આપી, જેના આધારે કે પ્રેરણાથી એવી બીજી વાર્તાઓ લખાઈ છે સુરેશ જોષીની વાર્તાઓનો ત્રીજો phase 'અપિચ' (૧૯૬૪)ની લાભશકર જૂથની વાર્તાઓમાં જોવા મળે છે, અહી 'કપોલકલ્પિત' જેવી વાર્તા પણ છે તે પછીનો સુરેશ જોષીની વાર્તાઓનો વળાક 'નવભારત'મા પ્રગટ થયેલી ત્રણ વાર્તાઓમા જોવા મળે છે એમાં 'બે સૂરજ મુખી, અને ' વાર્તા, (કઈ નહિ તો ય વિરામચિહ્નોની બાદબાકી, અર્થ અને શબ્દની વ્યવસ્થાનો ઉચ્છેદ–અને એ દ્વારા રજૂ કરાતા વર્તમાન અને ભૂતના સયોજનની પળો–) નોધપાત્ર છે ચદ્રકાન્ત બક્ષી વાર્તા વિષયનુ ઘણુ મોટુ ક્ષેત્ર લઈ આવે છે, એ પોતે સુરેશ જોષીને વાર્તાકાર નથી માનતા ચદ્રકાન્તમા આધુનિકતા લાવવાનો વિશેષ પ્રયત્ન છે, એમની વાર્તાના વિષયો વિવિધ છે 'એક સાજની

મુલાકાત'ની વાર્તાઓ સર્જાતી વાર્તાના મિજાજને વ્યક્ત કરે છે મધુ રાય 'બાશી નામની એક છોકરી'મા ટૂંકી વાર્તાની તાજી આબોહવા લઈ આવે છે આધુનિકતા, નૂતનતા અને પ્રયોગલક્ષિતા મધુની વાર્તાઓમા છે નવીન કલ્પનો, નવો વિષયપ્રદેશ અને એ બેને વ્યક્ત કરતી ટેકનિકની આવિષ્કરણશક્તિ મધુમા છે 'ક્ષિતિજ'મા થોડા વખત પહેલા આવેલી 'સલોની' વાર્તા લેખકની પ્રયોગ વૃત્તિની દ્યોતક છે 'આકસ્મિક સ્પર્શ'ના વાર્તાકાર રઘુવીર વિવિધ રીતિની ટૂંકી વાર્તાઓ લખે છે, ગદ્યશૈલીને અભિનવ રીતે પ્રયોજે છે 'પૂર્ણમત્ય' નામની વાર્તામાંની આયોજનપધ્ધતિ પ્રશસ્ય બની રહે છે 'પ્રેમ ધટા ઝૂક આઈ'ની લેખિકાએ 'સારિકા પંજરસ્થા' જેવી વાર્તા આપી હતી વિવિધ પ્રયોગો કરવાની વૃત્તિ અને શક્તિના દર્શન આ લેખિકાએ 'વિરાટ ટપકુ' (૧૯૬૬) વાર્તાસગ્રહમા કરાવ્યા છે ચેતનાપ્રવાહની ટેકનિક તેઓ અપનાવે છે, પરતુ ક્યારેક એમની સભાનતા વધારે મુખરિત થઈ જતી જોવા મળે છે જ્યોતિષ જાનીના વાર્તાસગ્રહ 'આ દીવાલો, એક હેગર' (૧૯૬૬)મા ઉદયોન્મુખ પ્રયોગશીલતાના દર્શન થાય છે ધીરુબહેન પટેલની વાર્તાઓ 'વિશ્રભકથા' (૧૯૬૬) એક રીતે પર પગમા ચાલે છે, તેમ છતા 'દર્પણ' જેની વિશિષ્ટ વાર્તા આપે છે

આજે ટૂંકી વાર્તા પ્રયોગોમાં સૌથી મોખરે છે અનેક વાર્તાકારોની ગણનાપાત્ર વાર્તાઓ આ લખતી વેળાએ નજર સામે તરવરી રહી છે, પરતુ અહી માત્ર એ સૂચિ બનીને જ રહી જાય 'ક્ષિતિજ', 'સસ્કૃતિ', 'રુચિ' (વાર્તાવિશેષાક) 'બુદ્ધિપ્રકાશ ('વલ્લરી'–હવે બધ)મા અનેક પ્રયાગશીલ વાર્તાઓ પ્રગટ થતી રહી છે 'ક્ષિતિજે' તો પરદેશની અદ્યતન વાર્તાઓના અનુવાદો દ્વારા નવી વાર્તાના મિજાજને ઘડવામા ફાળો આપ્યો છે અગાઉ કહ્યુ તેમ ટૂંકી વાર્તાનો આયોજનપદ્ધતિનુ ફલક ઘણુ બધુ વિસ્તર્યુ છે

એ ઘણી બધી કૌંસ બહાર ચાલે છે ' કપોલકલ્પિત ' વાર્તાઓ લખવાની એક નવી બારી ખુલ્લી થઈ છે પરંતુ આવી વાર્તાઓનો વાચકવર્ગ પાતળો થતો જાય છે વાર્તાકારો વાર્તાકારો માટે જ (અને તેય બધા નહિ, કેટલાક તો બીજાનું વાંચે જ નહિ)જાણે ન લખતા હોય ! પરંતુ અનુકરણ કરનારાઓની સંખ્યાનો પણ પાર નથી, પણ એ તો કયા સમયે નથી? ધૂમકેતુએ, દ્વિરેફે પોતાના સમયની વાર્તાઓને તે સમયમાં જે ઊંચાઈ પર પહોંચાડી હતી, તેટલી ઊંચાઈ પર આજની વાર્તાને પહોંચાડવા મથામણ કરવી પડશે.

સર્જકનું કથ્ય યુગસંદર્ભ પ્રમાણે તેને નવી નવી ટેક્નિક શોધવાને પ્રેરે છે વાસ્તવમાં ટેક્નિક એ માત્ર ખોખું નથી, પરંતુ સમગ્ર રચનાનો વિશેષ એ દ્વારા જ છતો થાય છે અગાઉ કહ્યું તેમ કવિ કલ્પનો પાસેથી વિશેષ કામ લે છે, પ્રતીકો લઈ આવે છે, લયના પ્રયોગો સિદ્ધ કરે છે પરંપરિત કે અછાંદસમાં લખવા માટેની ભીતરની કોઈ urge પ્રેરી રહી હતી ટૂંકી વાર્તામાં કોઈ કથા નહિ, પણ મનના વિભિન્ન સ્તરોનું, મનની સંકુલતાનું આલેખન કરનાર વાર્તાકારને વાર્તાકથનની જુદી જુદી devicesનો અવિષ્કાર કર્યે જ છૂટકો છે વાર્તાઓ ટેક્નિકપ્રધાન બનતી જાય છે એ વાત યથાર્થ છે ચેતનાપ્રવાહની વાર્તા લખવાનું પ્રયોજન શું ? જે મનના વિભિન્ન સ્તર કે સંકુલતા આલેખવી છે, તે આ રીતની ટેકનિક સિવાય લેખક કદાચ બતાવી ન શકે. વાર્તાકાર પણ પ્રતીકોનો ઇષ્ટ વ્યવહાર કરે છે વળી ભાષા પાસેથી આપણા અત્યારના વાર્તાકારો–કવિઓ કામ લઈ રહ્યા છે સમકાલીનો એકબીજાને પ્રભાવિત કરી પરસ્પરને પ્રેરી કે છેદી રહ્યા છે

સમગ્રપણે છેલ્લા દાયકાની પ્રવૃત્તિઓનું અવલોકન કરતાં જણાશે કે કંઈક નૂતન કંઈ પ્રયોગાત્મક કરવાની વૃત્તિ બલવત્તર છે વિદ્રોહ અને દાયિત્વહીનતા એના પ્રેરક બળો હશે પરંતુ કોઈ વિશિષ્ટ એવી

સ સિદ્ધિઓ પામ્યા સિવાય જ શું આ દાયકાનું આંદોલન ઓસરી જશે? કારણ કે અગાઉ કહ્યું તેમ આ આંદોલન પણ હવે રૂઢિદાસ્યનો-એકવિધતાનો શિકાર બનવાની દિશામાં છે, અને ત્યારે વળી પાછાં નૂતનતર વલણો આવશે, નવો વળાંક આવશે ત્યારે આ દાયકાના આ આંદોલનનાં નહિ ભૂંસાયેલાં પગલાં પરથી એની સિદ્ધિઓનું પરીક્ષણ કરી શકાશે

૧૯૬૭

૭ : 'ખરા બપોર'નો વાર્તાવૈભવ

A stoy has none of the novel's margin for error, it must make impact, in the first paragraph and never lose it

'ખરા બપોર'ની વાર્તાઓ વાંચતો હતો તે દરમિયાન લંડન મૅગેઝિનનો માર્ચ–૧૯૭૦નો 'ટૂંકી વાર્તા વિશેષાંક' જરા ફરી હાથમાં લેવાનું મન થયું તેમાં આરંભમાં ટૂંકી વાર્તા વિષે વાત કરતાં ટૂંકી વાર્તાના એક લેખક ટૂંકી વાર્તાના સ્વરૂપ વિષે શંકાશીલ સ્વરે વાત કરે છે આ સાહિત્યસ્વરૂપ જ એવું છે કદાચ, કે આખી જિંદગી વાર્તાઓ લખ્યા પછી વાર્તાકારને થાય કે આ સ્વરૂપ ખોટું તો નથી પકડાઈ ગયું ને? કદાચ ઘણા વાર્તાકારો એથી નવલકથા–લેખન તરફ વળી જાય છે. સામાન્ય સૂર એવો છે કે વાચકોનું અને તેથી પ્રકાશકોનું ટૂંકી વાર્તાના સંગ્રહો પ્રત્યે વહાલભર્યું વર્તન નથી, એટલે વાર્તાકાર નવલકથાકાર થવા લલચાય પણ વાત આટલી સહેલી નથી વાર્તાનું સ્વરૂપ જ એવું છે કે એ ક્ષણ ક્ષણની જાગૃતિ, શબ્દ શબ્દની ચુસ્તી જાળવી રાખ

વાનુ સર્જકને માટે અયત આકરુ થઈ પડે છે—એ સ્વરૂપ એથી હાથતાળી દઈ બેસે, અને વાર્તાકાર એ સ્વરૂપ વિષે જ શંકાશીલ થઈ બેસે એવો સભવ છે વાર્તાની કવિતા થઈ જવાની એક બાજુ બીક, નવલકથા થઈ જવાની બીક બીજી જ્યારે વાર્તા વાર્તા હોઈ આ બને તો નથી આ એક જ સાહિત્યસ્વરૂપને લઈને ઉપાસના કરનારા સાહિત્યકારો ઓછા હોય છે આવા ઓછા લેખકોમાના એક હતા ડો જયત ખત્રી

'ખરા બપોર' નામે જયત ખત્રીનો ત્રીજો અને છેલ્લો વાર્તાસગ્રહ ૧૯૬૮માં પ્રગટ થયો છે સપ્ટેમ્બર ૧૯૪૪મા પહેલો વાર્તાસગ્રહ 'ફોરા' પ્રગટ થયો હતો બીજો વાર્તાસગ્રહ વહેતા ઝરણા' ૯૫૨મા ૨૪ વર્ષમા ૪૦ વાર્તાઓ એ એમનુ ગુજરાતી વાર્તાસાહિત્યને પ્રદાન ચિત્રકારીની વાત અલગ એ સિવાય જયત ખત્રીએ સર્જનક્ષેત્રે આ સ્વરૂપને જ પોતાની વફાદારી અર્પી છે વાર્તાના સ્વરૂપ વિષે તેઓ શકાશીલ બન્યા છે તેની આપણને ખબર નથી પણ તે સાથે તેમની વાર્તાસિદ્ધિ અગે આપણે શકાશીલ બનીએ તેવી સ્થિતિ પણ ડો જયત ખત્રીએ ઓછુ અને આવશ્યક જ લખીને ઊભી થવા દીધી નથી

તેમનો પહેલો વાર્તાસગ્રહ પ્રગટ થયો ત્યારે ગુજરાતી વાર્તા સાહિત્યનો બીજો તબક્કો ચાલતો હતો ધૂમકેતુ અને દ્વિરેફે કલાત્મક વાર્તાઓ આપી હતી અને સુન્દરમ્-ઉમાશકર જેવા સર્જકોની વાર્તાઓ થોડા પ્રાગતિક રગો લઈને પ્રગટી રહી હતી એ વખતે 'ફોરા'ના લેખક ચૂપચાપ પ્રવેશ કરે છે કદાચ એ ધોધમાર વરસાદ બની વરસ્યા હોત તો વાત બીજી હોત પરતુ 'હોત' સાથે ઇતિહાસને લેવા દેવા નથી ડો જયત ખત્રીને બધા લોકો આજે રચનાત્મક કથાઓના પ્રયોગશીલ વાર્તાકાર કહી, એમની વાર્તાઓ પ્રત્યે સેવાયેલી ઉપેક્ષા-ઉદાસીનતા માટે આશ્ચર્ય પ્રગટ કરે છે

લેખક એકાદ દાયકો આગળ હતા એવો એનો અર્થ થતો હશે, જેથી એ વેળાએ જોઈએ તેટલી પ્રતિષ્ઠા ન પામ્યા, પણ પછી એમના સમાનધર્મી સાહિત્યકારો–વાર્તાકારોએ 'લોહીનું ટીપું'ના સર્જકમાં ઘણું બધું જોયું અને નવી નવલિકાના આરંભબિંદુઓનો અણસાર પણ ત્યાં વાંચ્યો સમયથી આગળ હોવું તે 'જિનિયસ'નું એક લક્ષણ છે ટૂંકી વાર્તાના ક્ષેત્રમાં કદાચ જયંત ખત્રી 'જિનિયસ' હતા—એક ઉપેક્ષિત જિનિયસ કહો ને! 'લોહીનું ટીપું' વાર્તાએ ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તાના સંપાદકોને એક સરસ સુવિધા કરી આપી છે, અને તે ડૉ. ખત્રીની બધી વાર્તાઓ વાંચ્યા વિના, એખટકે આ વાર્તાને તેમની ઉત્તમ વાર્તા ગણી લઈ સંપાદનમાં સામેલ કરી દેવાની સુવિધા

આવી જ સુવિધા કરી શકે તેવી બીજી વાર્તા તેમના બીજા સંગ્રહ 'વહેતા ઝરણા'ની 'તેજ, ગતિ અને ધ્વનિ' છે એનો આરંભ અને અંત, એની નિરૂપણરીતિ વધુ કલાત્મક છે ખત્રીની શક્તિઓનો સમુચિત, સમન્વિત આવિષ્કાર આ વાર્તામાં પણ છે આ સંગ્રહની પ્રસ્તાવનામાં બ૰ક૰ઠાકોરે "વિશ્વસાહિત્યની વાર્તાઓમાં પણ એમની કેટલીક વાર્તાઓ અચૂક સ્થાન પામે તેવી બલિષ્ઠ અને કલામય' કહી તે, એ રીતે ઠીક થયું કે આમ કહીએ તો જ કદાચ ધ્યાન ખેંચાય નહિતર અંગ્રેજી સિવાયની વિશ્વની બીજી ભાષાઓમાં ગુજરાતનું પ્રતિનિધિત્વ કરતી જે લેખકોની વાર્તાઓ, કોઈપણ કારણે સ્થાન પામી છે, તેમાં મોટે ભાગે તો કોલેજ–મેગેઝિનમાં છપાય તેથી વિશેષ ન લાગે એવી વાર્તાઓ પણ છે

'ફોરાં' અને 'વહેતા ઝરણા'માં વૈવિધ્યભરી પાત્રસૃષ્ટિ, બલિષ્ઠ નિરૂપણરીતિ, પ્રાકૃતિક રંગછટા, ભાષાનો સર્જનાત્મક વિનિયોગ, વાર્તાઓને કલાત્મક સંસ્પર્શ આપે છે નવી નવલિકાના આવિર્ભાવ સાથે સાથે ડૉ. ખત્રીની વાર્તાઓ વિશેષ ચર્ચા પામવા

લાગી પણ એ તો એમની પોતાની જ ગતિએ વાર્તાની દોડ-એ ને હિસાબે વાર્તાઓ આપતા રહ્યા 'ખરા બપોર' સંગ્રહ 'ફેરા' અને 'વહેતા ઝરણા'ના સર્જકની મુદ્રાથી અંકિત થઈ જ્યારે ૧૯૬૮મા પ્રગટ થયો ત્યારે, એમ લાગે છે કે જે ખત્રી ૧૯૫૪મા સર્જાતી ટૂંકી વાર્તાથી આગળ હતા, તે ખત્રીથી સર્જાતી ટૂંકી વાર્તા આગળ નીકળી ગઈ છે 'ખરા બપોર'ની વાર્તાઓ 'ફેરા' અને 'વહેતા ઝરણા'ના સર્જકની વાર્તાઓ છે, એમ કહીએ છીએ ત્યારે એમની સર્જકતા પર એમની વૈયક્તિક મુદ્રાનો સ્વીકાર તો છે—એ જ બલિષ્ઠતા, પ્રાકૃતિક અનુરાગ, વિવિધ પાત્રસૃષ્ટિ-પણ '૧૯૫૪'ના જયંત ખત્રીથી તે કેટલી 'નવીન' છે—તે પ્રશ્નનો ઉત્તર પણ મેળવવો જ રહ્યો Different subjects હોય અને new techniques ન હોય, New techniques હોય અને different subjects ન હોય તો વધારે વાર્તાઓ લખવા વિષેનુ સર્જકનુ પ્રયોજન એકસરખી સારી વાર્તાઓ આપવાનુ હોય, તેમ છતા કદાચ અભિનંદનીય નથી—different subjects અને new techniques વાર્તાકારને સદાબહાર રાખી શકે 'ખરા બપોર'ની વાર્તાઓને સર્જાતી ગુજરાતી વાર્તાના સંદર્ભમા, જયંત ખત્રીની સમગ્ર વાર્તાસૃષ્ટિના સંદર્ભમા અને નિરપેક્ષ વાર્તાઓના સંદર્ભમા તપાસતા એનુ ઉચિત મૂલ્યાંકન કરવાની સ્થિતિમા આવી શકીએ

'ખરા બપોર'મા અગિયાર વાર્તાઓ છે આ અગિયાર વાર્તાઓમા લેખકે સમાજજીવનના વિવિધ સ્તરો અને માનવજીવનના વિવિધ પ્રશ્નો સાથે કલાકારની હેસિયતથી કામ પાડ્યુ છે સંગ્રહની ઉત્તમ કહી શકાય એવી ત્રણ વાર્તાઓ—'ધાડ', 'ખરા બપોર' અને 'માટીનો ઘડો' એ ત્રણ ગુજરાતી વાર્તાસાહિત્યમા અતિવિરલ એવી મરુ ભૂમિની આબોહવા "[

આવે છે આ આબોહવા, એવુ લાગે છે કે સર્જક એના શ્વાસોશ્વાસમા અનુભવી છે, કારણ કે તે વિના અનુભૂતિના પ્રથમ સમ્પર્શ જેવુ એમાં કદાચ ન આવી શક્યુ હોત. આ આબોહવા–આ પરિવેશ એ કોઈ પાર્શ્વભૂ માત્ર નથી, એ વાર્તાનો—એના કલેવરનો અગભૂત અશ છે. આ વિસ્તારની સવાર કે ખરા બપોર કે ઊતરતી સાજ કે મધરાત એવા તો મુખરિત થઈ ઊઠ્યા છે આ વાર્તાઓમા કે વાચક જાણે આ ભૂગોળમા રહી ન આવ્યો હોય! વાર્તાકાર ખત્રીની આંખ એક પીછીના કલાકારની પણ આખ હોવાથી, રગનો—શબ્દના માધ્યમથી પણ–અનુભવ કરાવવાની શક્તિ દેખાય છે શબ્દોની થોડીક રેખાઓ મારફતે એ ચિત્રને આપણા ચિત્તપટલ પર આકી આપે છે

> એ તરફની ધરતીને છેડે મગજળના દશ્યો માનવીને ક્રૂર અને નિર્દય આશ્વાસન આપી રહ્યા હતા વટોળિયા પવનથી ધકેલાતી કોઈક કાટાળા બાવળની સૂકી ડાળખી માના પગ પર ઉઝરડા પાડી પસાર થઈ ગઈ કોઈક હોલુ એને જોઈ કિચ્ચિયારી પાડી ઊડી જતુ જોયુ અને ખોરાકની શોધમા નિષ્ફળ ગયેલી કોઈક ચકલી કાટાળા છોડ પર બેસી બેઠી પૂછડી પટપટાવતી ચારે તરફ અસ્વસ્થ ડોક હલાવતી હતી

આ ચિત્ર તરત જ ‘ધાડ’ નામની આ વાર્તાના નાયકની ભોમકામા આપણને સ્થાપિત કરે છે આ ભૂમિનો પુત્ર એનો નાયક છે, આ ભૂમિ પાસેથી એની જીવનરીતિ ઘડાઈ છે, આ ભૂમિએ જ એની સરજત કરી છે, આ સરજત કેવી હોય એનો અણસાર આ વર્ણન પરથી જ આવી જાય છે ‘ઉઝરડા પડેલી, ખડિત સ્નીના દેહની અહીં મોકળાશ’ છે

આવું જ વાતાવરણ છે ' માટીનો ઘડો ' વાર્તાનું. વાર્તાના આરંભે જ આ ભૂમિમાં લેખક પ્રવેશ કરાવે છે

> અનંત ધરતી અને એવા જ અસીમ મેદાનો. શ્રાવણ વરસી ગયા ને દોઢેક મહીનો વીત્યો હશે, અને આ વાંઝણી ધરતી પર પણ પ્રાણ જાગી ઊઠયા હતા. નાનું, કૂણું, સ્વચ્છ, ભાગ્યે જ ત્રણ આંગળ ઊંચું ઘાસ ધરતીની કાયા પર ચુંદડી બનીને લપેટાઈ ગયું હતું, ચુંદડી જેમ જ વારે વારે લહેરાતું હતું

આવી શ્રાવણની વર્ષાની હરિયાળી મરુભૂમિ આ વાર્તાની લીલાભૂમિ છે વાર્તામાં જે બને છે, જે રીતે બને છે તે આવી ભૂમિ પર જ બની શકે તેવી તેની અનિવાર્યતા છે. ઘણી વાર સર્જક પોતાના ચિત્રમાં આવી ચિત્રણા-લેન્ડસ્કેપને ભરી રાખી, પછી તેમાંથી કાલ્પનિક અને તેથી કદાચ અવાસ્તવિક સૃષ્ટિ જન્માવે છે. પણ અહીં સમગ્ર વાર્તા જ એક સળંગ ચિત્રણા—મરુભૂમિની ચિત્રણા—બની જાય છે, જેમાં ભૂમિ, પાત્ર, ઘટના બધાં સમાઈ જાય છે

જે વાર્તા પરથી આખા સંગ્રહને શીર્ષક મળ્યું છે તે ' ખરા બપોર'માં લેખકની આ શક્તિનો પરચો પૂરતા પ્રમાણમાં મળે છે. વાર્તાના નાયક—નાયિકાના સંદર્ભમાં પ્રતીકાત્મક બનતી બપોરનું આ ગત્યાત્મક ચિત્રણ જુઓ

> જેઠ મહિનાના ખરા બપોર હતા. માટીની દીવાલ અને વાંસની છતવાળાં ઝુંપડાંના છાંયડામાં પણ દઝાડે એવી લૂ વાતી હતી. ચારે દિશાઓમાં જેઠ મહિનાના રેતાની વાયરાઓ ઝૂમી રહ્યા હતા. નજરે વિસ્તરેલાં રણના મેદાનોમાં ચક્કરભમર ફરતી, ઊંચે આભ સુધી પહોંચતી ધૂળની ડમરીઓથી ચારે દિશાઓ ઢળી પડી હતી

આ વાતાવરણમાંથી પાત્રો, મરુભૂમિના કાંટાળા વૃક્ષો જેમ જાગી નીકળી પોતાના અસ્તિત્વ માટે ઝઝૂમી રહે, તેમ ઊગે છે,

ઝઝૂમે છે એમના વ્યક્તિત્વનુ આખુ પોત આ ભુમિના સદર્ભમા છે આ ત્રણ વાર્તાઓના પાત્રો–નાયકો, આમ તો જુદી જુદી સિચ્યુએશનમા છે. પણ ત્રણેયમા એક વસ્તુ સર્વસામાન્ય છ, અને તે એક પ્રકારની નિર્દયતા, ક્રૂરતા આ નઠોરતા–નિષ્ઠુરતાને લેખક તીવ્રતાથી ઉપસાવે છે સુકુમાર નાજુક રમણીય પાત્રોની સહોપસ્થિતિમા 'ધાડ' વાર્તાનો નાયક ગેલો "માથાભારે થવુ" એ માર્ગને જીવતરનો ભેદ અને એની સુરક્ષી ઉકેલવાના એકમાત્ર માર્ગ સમજે છે એ માને છે કે–" જે વધારે માથાભારે છે તે વધારે સારુ જીવન જીવે છે" આ ક્રૂરમના ગેલાને ઘેર જે સ્ત્રી છે "એનુ અકલ ક સૌન્દર્ય હતુ મેાનેરી વાકડિયા વાળ, ભૂરા નયનો, વહેતા ઝરણાની નઝાકતથી ભર્યો ભર્યો સુગોળ, પ્રમાણ દેહ એ તો બધુ હતુ જ"–પણ એ ઉપરાંત એ સૌન્દર્ય પર કોઈ એવો ઓપ હતો કે, જે જોઈને મન અપગ બની જાય ગેલો પોતાની ક્રૂરતા ઉદરને મીદડીની ઝડપથી તરાપ મારી પગ નીચે કચડી નાખી પ્રગટ કરે છે પેલી સુદરી ભીત પરના ઉદરના લોહીના ડાઘાઓ પર સફેદ માટીનુ પોતુ ફેરવે છે। ક્રૂરતાથી સૌન્દર્ય અહી પદે પદે હણાય છે ગેલાને દાજી શેઠને ત્યા ધાડ પાડતી વખતે પણ આવી જ નિર્લેપ ક્રૂરતા આચરતો—ફરીથી ત્યા ય ઉદરને પગતળે છૂદતો જોઈએ છીએ 'માટીનો ઘડો'મા બીજલ ડાંગ ઊચકી ઘડીના છઠ્ઠા ભાગમા 'સાહેબ'ને ધૂળમા રગદોળી નાખે છે આ બીજલની પત્ની રતની તો સુદર છે જ, પણ વાર્તાની નાયિકા એની પુત્રી રાણુલ પણ અતિ સુદર છે વાર્તામા બીજલનુ પાત્ર આપણી સામે એના ભૂતકાળના કોઈ આચારના સદર્ભમા ઊપસે છે, પણ પછી એ પાત્ર પરથી ધ્યાન હટી, 'સાહેબ' નામના પાત્ર પર ધ્યાન કેન્દ્રિત થાય છે – લેખક એ રીતે વાર્તાને બચાવી શક્યા નથી બીજલના પાત્ર દ્વારા જે અપેક્ષાઓ ઊભી થાય છે, વાર્તાની મુખ્ય ઘટનાના સદર્ભમા એ ગૌણ બની

રહેતા—વાર્તા દ્વિકેન્દ્રી બનતા—એ અપેક્ષા પુરાતી નથી બીજલનું પાત્ર મુખ્ય લાગવા છતાં, વાર્તાની કેન્દ્રસ્થ ઘટના સાથે એનો સંબંધ એટલો જોડાતો નથી એની પત્ની રતનાની ચિત્રણા સુંદર હોવા છતાં સમગ્ર વાર્તાના સંદર્ભમાં બિનાવશ્યક બની રહે છે પણ પુત્રી ગણુજ આ વાર્તાના કેન્દ્રના આરે છે રાણુજ પણ મરુભૂમિનું સંતાન છે, છતાં તે મુગ્ધા છે એનું સૌંદર્ય અપ્રતિમ ભલે હોય, પણ 'સાહેબ'ના પાત્રને—એની ભિન્નતાને—સમજવાની જે યુક્તિ લેખકે રાણુજમાં આલેખિત કરી છે, તે આ પાત્રને અસંભવિત બનાવી દે છે

> 'હવે મારાં કોઈ મા-બાપ નથી, સાહેબ, અને આ ઘર છોડી મારે બીજે ક્યાંય જવું નથી વળી- પરેવા તારા ચહેરા પર જોયેલી બેચેની હું આ ભવમાં તો વીસરવાની નથી '

આટલી બધી સહાનુભૂતિભરી સમજણ આ મરુભૂમિની આ બાળકીમાં છે! 'ખરા બપોર' વાર્તામાં આવી મરુભૂમિનો એક પુરુષ છે, એક રૂપાળી સ્ત્રી છે, બંનેના જીવનના 'ખરા બપોર' છે ભરી યુવાની છે આ સુંદર સ્ત્રી તરફ પેલો પુરુષ અકારણ ગુસ્સે થાય છે, તિરસ્કાર સેવે છે, અણગમો સેવે છે

> 'આ સ્ત્રી હજુય આટલી સ્વસ્થ અને શાંત હતી, એમ તો એની આંખોમાં આવકારનો ભાવ ન જ હતો ન ... દિવસના ભૂખમરા પછી પણ એના ચહેરાની ચમક હજુય એની જ તાજગીભરી હતી—ખરેખર "

લેખકે આ સ્ત્રીના આચરણમાં એવી કોઈ અસંગતિ દર્શાવી નથી, લેખકે આ પુરુષની અકારણ નફરતનો, પેલી સ્ત્રીના વ્યવહારમાંથી જન્મતી નફરતનો કોઈ નિર્દેશ કર્યો નથી—બના બાર પાત્રોમ પરિસ્થિતિમાંથી, પાત્રોના વ્યવહારમાંથી ઊભા થતા મહત્વે

પણે આરોપિત થતા જાય છે પાત્રો ઘડાતા જવાને બદલે, લેખક ઘડતા જતા લાગે છે પછી તો આ બે યુવાનીની—પુરુષની અને સ્ત્રીની—ઘર્ષણલીલા ચાલે છે, પુરુષ નફરત કરે છે, નારી સ્વીકૃત થવા ચાહે છે-ઘરમા ખાવા નથી ત્રણ ત્રણ દિવસના ઉપવાસ પછી, પણ નારી "સ્વપ્નશીલ" લાગે છે એ આપત્તિ-પુરુષ-ને આમત્રણ આપતી રહે છે, પતિ એને બને બાહુઓમા જાડે છે, પણ પુરુષમા શૈથિલ્ય આવતા એ સ્ત્રી એના હાથમાથી સરી પડે છે-એક બાજુ પુરુષની તિરસ્કૃત નજર, બીજી બાજુ આ અતૃપ્ત-ઉન્મત્ત, નિમત્રતી નારી પડી છે-એને મળે છે "નફફટ, શેતાન, બેઇમાન"ની ગાળ અને વાસામા લાત ! પુરુષનુ આ ચિત્ર વિકૃત છે ? એ પરપીડક છે ? અસતૃપ્ત છે ? વહેમી છે ?—લેખક કોઈ સતોષકારક ઉત્તર આપતા નથી, પણ એની વિકૃતિ જે કારણે હોય તે આગણે આવેલા હડીના ફકીરને ભેાયભેગો કરવામા વિશેષ રીતે, અને સહજ રીતે પ્રગટ થતી બતાવી છે

ડૉ. જયત ખત્રીની આ ત્રણે વાર્તાઓમા જે પુરુષ-પ્રકૃતિ છે, તે તો જાણે જુદી જુદી સિચ્યુએશન્સમા મુકાયેલ એક જ પુરુષ હોય એમ લાગે છે, તેમ છતા ડૉ ખત્રીનો વિશેષ તો આ પાત્રસૃષ્ટિના આલેખનમા પ્રગટ થાય છે પણ એમની પાત્રસૃષ્ટિની સીમા રણભૂમિની બહારના નગરજીવન પર પણ વિસ્તરે છે, 'ડેડ એન્ડ' અને 'સિબિલ' જેવી વાર્તાઓમા આવશ્યકતાનુસાર નામ બદલતી યહૂદી 'સિબિલ' હોટેલ-જીવનનુ આવિષ્કરણ છે નામ કેમ બદલે છે ?—એના જવાબરૂપે એ કહે છે "હુ સ્વય બદલાતી રહુ છુ" આ સિબિલ મુક્ત-ઉન્મુક્ત જીવન જીવે છે—એ રીતે એનો અત પણ આવે છે લેખકે વાર્તાલાપો દ્વારા એના વ્યક્તિત્વના વિભિન્ન પાસા ઉપસાવ્યા છે 'ડેડ એન્ડ'મા વેશ્યા જીવન જીવતી બે નારીઓના પાત્રોની સહોપસ્થિતિ રચી છે મડમ

નીકી આ વ્યવસાયમાંથી ક્યારેક ગૃહસ્થજીવન જીવવાની આશા રાખે છે, બીજી બાજુ ફીફી છે, એ જીવન જીવ્યે જાય છે, એની પાસે ભવિષ્યનું કોઈ પ્લાનિંગ નથી આ બન્ને વાર્તાઓ આધુનિકતાના સ્પર્શવાળી પાત્રસૃષ્ટિ લાવે છે

આ બધી નાયિકાઓથી અલગ હોય તો 'નાગ' વાર્તાની નાયિકા કાશી છે કાશીને વરવાને ઉત્સુક મેરજી પોતે નિષ્ફળ બનતાં, કાશીના પરણેતર કાનાનો, એક મજબૂર પરિસ્થિતિમાં લુચ્ચાઈથી, કાનાએ જ પકડેલા નાગદંશથી અંત આણે છે, તે પછી કાશી મદારી પાસેથી નાગ પકડવાની, એના દાંત પાડવાની વિદ્યા શીખે છે નાગ આમેય sexનું પ્રતીક છે, પણ નાગ સાથેની એની પ્રણયલીલા અતૃપ્ત કામનાનો સંકેત કરે છે–' એના ભર ડામાં અત્યારે છૂટી નાખે એવો મીઠો, હુંફાળો સ્પર્શ ભર્યો હતો! વહેલી પરોઢે કૂકડા બોલ્યા અને કાશી થાકી ત્યારે એણે નાગને કરંડિયામાં જવા દીધો" નાગ એની જૈવ કામનાઓની અતૃપ્તિનું પ્રતીક છે 'ખરા બપોર'ના નાયકો બરછટ છે, ક્વચિત્ નિર્દય છે, તેમનામાં પૌરુષનો ઉન્મેષ છે, તો લગભગ બધી નાયિકાઓ અતિ સુંદર છે

પ્રથમ સંગ્રહ 'કોરાં'ની 'લોહીનું ટીપું' વાર્તા રચનારીતિની દૃષ્ટિએ સર્વાંગસંપૂર્ણ વાર્તા છે વાર્તા કહેવાની ઢબ, વાતાની ચુસ્તી, વાર્તાની શૈલી, પ્રકૃતિ, પ્રતીકાત્મક સંકેત આ બધાં વણાઈ એકરૂપ બની ગયાં છે વાર્તા એક કેન્દ્રની આસપાસ ગ્રથિત છે ડૉ પટેલની બીજી વાર્તાઓમાં પણ આ કસબ દેખાય છે, પણ આપણે અહીં તો 'ખરા બપોર'ના વાર્તાઓ સુધી જ આપણને સીમિત રાખીશું રચનારીતિની દૃષ્ટિએ આ સંગ્રહની ઉત્તમ વાર્તા 'ધાડ' છે લેખકે એમાં ભલે આકસ્મિકતાનો લાભ લીધો હોય, પણ એ આકસ્મિકતા તદ્દન પ્રતીતિકર બની છે આ વાર્તા

પ્રાણજીવન બેકાર બનતાં વાર્તાનાયક ઘેલાને ઘેર જાય છે. ત્યાંની ભૂમિનો પરિચય મેળવે છે–લેખકે અત્યંત વિગતથી આ બધી વસ્તુ ઓનું આલેખન કર્યું છે ડૉ. ખત્રીની રેખાઓ સ્પષ્ટ છે, એમના રંગ ગાઢા છે વાર્તાનું કેન્દ્ર દાજી શેઠને ત્યાં ધાડ પાડતી વેળાએ, શેઠની જુવાન દીકરી ચૂડલા ઉતારી આપવાની ના પાડતાં નિર્દય ઘેલો છોકરીનો હાથ પકડી ચૂડો ઉતારવા માંડે છે, તે છે આ ક્ષણે એક બાજુ વાર્તાનો કથક અને ધાડમાં સહાયક ઘેલાનો મિત્ર પ્રાણજીવન, શેઠાણી, દિગ્મૂઢ બની ગયેલા શેઠ અને ઘેલાનો પ્રતિકાર કરતી છોકરી–એ બધાની ભિન્ન ભિન્ન મનોદશા આલેખી છે ઘેલો ઉગ્ર બને છે અને

"–' રાંડ, ઓલકી" કહેતા ઘેલાએ પોતાનો બીજો હાથ ઊંચ કર્યો ત્યારે આખા શરીરમા કંપ વ્યાપી ગયો ઘેલાના શરીરના બધા સ્નાયુઓ તંગ બની જઈ પોતાની સમગ્ર તાકાત કેન્દ્રિત કરવા તૈયાર થયા હોય એવુ મને જણાયુ

એટલી વારમા મેં ઘેલાના હાથની ગતિ અટકી જતી જોઈ, ગુસ્સાના બહાર આવેલું જડબુ ઓચિંતાનુ પાછળ હઠી ગયુ, કપાળ પરની નસો ઓચિંતાની ઉપસી આવી ચહેરા પરની સખત રેખાઓ અદૃશ્ય થઇ અને એની આખના ડોળા બહાર ધસી આવ્યા "

વાર્તાનાં બધા પાત્રો આ વખતે પ્રેક્ષક બની રહે છે–આ શું થયુ ? ઘેલાને પક્ષવાતનો હુમલો થયો હતો ક્ષણમા આખી પરિસ્થિતિ બદલાઈ ગઈ. "એક ઘડી પહેલાં જે આ પ્રસંગને પોતાના પંજામાં રમાડતો હતો તેને અપંગ–પરિસ્થિતિનો ગુલામ–બની ઝૂલા પર નિ સહાય ફેંકાઈ ગયેલો " જોઇએ છીએ 'ધાડ' શીર્ષકના સંદર્ભમા, માથાભારે બની રહેવામા જીવનનો મંત્ર સમજનાર આ પહેલાની ઘેલાની ઉક્તિઓના સંદર્ભમાં, મૂગામંતર બની ગયેલા ઘેલાને જોતાં

લેખકે કેવી તો સ્થિતિ સર્જી છે તેનો ખ્યાલ આવે છે પક્ષઘાતના હુમલા પૂર્વેનો અને પછીનો ઘેલો-એ બને સ્થિતિનું જે રીતનું આલેખન છે તે ગુજરાતીમાં બહુ વિરલ છે—અને તે એક ઉત્તમ રચનાના સંદર્ભમાં

પરંતુ આલેખનની રીતિમાં 'માટીનો ઘડો' વાર્તા દ્વિકેન્દ્રી બનતી હોવાથી એની ચોગ્ય સમગ્રતયા ઊપસતી નથી વર્ણનોનો વાઘ અહીં પૂરતા તાણ સાથે ખેંચાય છે, ખીંટીએ ભેરવેલી બંદૂક જાણે કે આખર સુધી ફૂટતી નથી એમ લાગે છે રણવિસ્તારમાં બીજલ અને રતનીના દામ્પત્યના અતીતના સંકેતો એમના ચિત્તમાં સળવળતા જોઈએ છીએ વાર્તાનો ઘણી બધી જગ્યા એ રોકે છે એના સંદર્ભમાં કરુણ બનવાની, ગુજરાતી અપેક્ષા અદ્ધર રહી જાય છે, અને વાર્તા 'સાહેબ' અને રાણુલના સંદર્ભમાં બને છે બીજલ સાહેબને પૂરા કરે છે, એ વાર્તામાં મોટી ઘટના કદાચ નથી વાર્તાની કેન્દ્રસ્થ ઘટના તો 'સાહેબ'ના તબૂના પાણી લેવા ગયેલી રાણુલને જોતા સાહેબ'ના ચિત્તમાં ઉભરાતી 'રાણી'ની યાદ અને આ મુગ્ધા રાણુલના મનમાં થતો સાહેબના જીવનની રિક્તતાનો અનુભવ – છે અત્યંત નજાકતભરી આ ભાવપરિવર્તનની ક્ષણોને સાહજિક બનાવવામાં જે જે ઉપકરણોનો લેખકે ઉપયોગ કર્યો છે, તે સાર્થક બની રહે છે – એ ભાવપરિવર્તનની ક્ષણો એ બન્નેના શરીરને જોડે છે – એમાં કોઈ પાશવી આવેગ કે મુગ્ધ સમર્પણ નથી, પણ જાણે એક સમજણની ભૂમિકાના સ્તર પરથી એ મિલન છે એટલે રાણુલ, સાહેબને છોડીને જવા તૈયાર થતી નથી, અને 'સાહેબ' પણ મરણતોલ ફટકો પડતાં એક પણ ચિત્કાર વિના ઢળી પડે છે, એ જાણે કે કૃત્યનો સહજ સ્વીકાર છે પણ 'માટીનો ઘડો'નું પ્રતીક સમગ્ર વાર્તાના સંદર્ભમાં જોડાતું દેખાતું નથી

પ્રતીકાત્મકતાના સંદર્ભમાં 'નાગ' વાર્તાનો વિચાર કરવો જોઈએ

પ્રણયત્રિકોણની આ કરુણ કથા છે એનો ખલનાયક (ક્ષમાયાચનાપૂર્વક આ શબ્દ વાપરુ છુ) મેઘજી, કાનાના કાશી સાથે લગ્નથી ઘૂંધવાય છે અને કોઈ પણ રીતે કાનાનુ કાસળ કાઢી .. વશ કરવાના પ્રયત્નમા છે કાનો સિફતથી નાગ પકડે છે, ' એ પકડેલા નાગથી જ મેઘજીને કારણે દશ પામી મરણશરણ થા છે પછી કાશી નાગવિદ્યા શીખે છે. મેઘજી એકાદ–બે વાર .. કાશીની એકલતાનો લાભ લેવા જાય છે, ત્યારે આ નાગની સહાયથી મેઘજીને ભગાડે છે નાગ સાથે એ જાણે કે પ્રણયકેલિનો અનુભવ કરે છે અંતે એક નાગને અફાળી, નાયિકાને હીબકાં ભરતી જોઈએ છીએ આમ વાર્તામા ખલનાયક મેઘજી એક કાળોતરો નાગ તો છે એ છૂટો ફરતો રહ્યો, અને નાગ પકડનાર કાનજી બીજા નાગથી મૃત્યુ પામે, કાશી નાગ પકડે અને જના પેલો કાળોતરા નાગ તો ફરતો રહે છે—નાગને અફાળીને મારી નાખવામાં કાશીની મેઘજીને મારવાની ઇચ્છાનું સૂચન થાય છે વાર્તા અત્યત detailમા કહેવાઈ હોવા છતા વાર્તાનુ પ્રતીક એકદમ મુખરિત છે મેઘજી અને નાગનો સદર્ભ બહુલતાને કારણે વ્યજના ખોઈ બેસે છે, માત્ર sex symbol તરીકે નાગ એક સકેત રચી રહે છે

'ખરા બપોર' તો વાતાવરણની વાર્તા છે. આ વાર્તા વાંચ્યા પછી એ વાતાવરણ આપણા ચિત્તમા ઘર કરી જાય છે. લેખકે પોતાની સમગ્ર શક્તિને વાતાવરણ નિરૂપિત કરવામા કેન્દ્રિત કરી છે રણભૂમિ—ત્યાની વસાહત, ત્યાની જિંદગી, એ જિંદગીની સમસ્યાઓ—આ બધુ જ અહી છે પણ વાર્તાના પુરુષપાત્રની વર્તણૂક સમગ્ર વાર્તાના સંદર્ભમા ન્યાય્ય કેવી રીતે ઠેરવવી એ જ વાચકની મૂઝવણ બની રહે છે. લેખક પોતાની ઘણીખરી વાર્તાઓની જેમ, આ વાર્તામા પણ Beauty અને Beast ને સાથે સયોજે છે આ બધી વાર્તાઓમા લેખક ઘટનાઓના વિશ્વમાં છે, બાહ્ય વ્યાપારોના વિશ્વમા છે,

મે દ્વારા એમની ભીતર ડોકિયુ કરી શકાય તો શકાય એવી આ સૃષ્ટિ છે માનસિક વ્યાપારોની ફિનઝન અહી નથી, અહી તો એક બા ને બે કટકાવાળી સ્થિતિ વિશેષ છે

પરંતુ ડૉ ખત્રી માનસિક વ્યાપારોની સૃષ્ટિ પણ કરી શકે છે તેની પ્રતીતિ ખનાસ વાર્તામા થાય છે અનિ ાનો શિકાર થનાર પાત્રના મનોગત રૂપે world from within–રૂપે આવે છે એક ન્યુરોટિક ચિત્તમા થતી સાચવરનાઓની અસર એમા રહેતા abnormal તરંગો, સેળભેળ થઈ તેની સૃષ્ટિ સહજ રીતે એને પાગલ બનવાની અંતિમ પરિણતિરૂપે આલેખાય છે

'મુક્તિ વાર્તાને ગ નિ પારકની વાર્તા જમનામા પૂર' કે ચૂનીલાલ મડિયાની વાર્તા ધૂઘવતા પૂર' સાથે ડૉ રમેશ જાની સરખાવે છે એટલુ જ નહિ એને ડા યતી કલનિનાદ કરતી સરિતા જેવી' કહે છે વાર્તા તરીકે આ વાર્તા આયાસસિદ્ધ અને તેથી કૃત્રિમ છે એમા રૂપ ધાતુ નાયર નથી ફીણુ થતુ સમગ્ર વર્ણનમા એક false note વાગ્યા કરતી લાગે છે

એવી રીતે ઈશ્વર ક્યા છે? વાર્તાના પાત્રોના નામકરણ અને નિરૂપણ રવીન્દ્રનાથની રૂપકાત્મક વાર્તાઓની આબોહવાની સૃષ્ટિ કરે છે ઈશ્વર નારાયણ ગોવિંદ આત્મારામ વગેરે આ કથાને એકતાથી બાંધી એક રૂપક થા તરીકે ઉપસાવે છે પણ મુક્તિ' અને 'ઈશ્વર ક્યા છે?' એ બન્ને આ સંગ્રહમા હાય જુદા રંગની વાર્તાઓ કે એ વાર્તાઓ ડૉ જયંત ખત્રીની વાર્તાઓની વિવિધતાની વાત ફિરમાવવામા મદદ જરૂર કરે છે

ડૉ ખત્રીની વાર્તાસૃષ્ટિમાં પ્રકૃતિ એક ગભિન અંગ છે પ્રકૃતિ પ્રત્યેનો એમનો અનુરાગ વાર્તાઓમા છલકતો જોવા મળે છે સાગર હોય બપોર હોય કે આજ કે સંધ્યાગત મરુભૂમિ હોય કે નગર—આ બધુ ચિત્રકારની નજરે જોવાય છે, સ્થાનની કલમે આલેખાય છે

ઘણીખરી વાર્તાઓમાં પ્રકૃતિનો આ પરિવેશ એટલું પ્રાબલ્ય ધરા છે કે ઘણીબધી વાર્તાઓને પરિવેશપ્રધાન વાર્તાઓ કહેવાનું મ થઈ જાય. પરંતુ એમનાં પ્રકૃતિવર્ણનોની રીતિની એક મર્યાદ આજના ભાવકની રુચિને કદાચ નડવાનો સંભવ છે પ્રકૃતિનાં રૌદ્રર વિધવિધ ચિત્રો છે, પણ એને આલેખવાની રીતિ એકવિધ છે, ગ પ્રકૃતિના અંકનો વાર્તામાં બધે સ્થળે પોતાની અનિવાર્યતા સિ કદાચ ન પણ કરી શકે પ્રકૃતિમાં માનવીય ભાવોનું આરોપ કરવાની એમની રીતિ છે, પણ કવિતામાં એનો વિનિયોગ જેટલે સહજ લાગે, વાર્તામાં એનો અતિરેક અસહ્ય બને એક જ વાર્ત માંથી કેટલાક ઉદાહરણો જોઈએ

—દરિયાની સપાટી ડૂસકું દાબી રહી હતી (૧)

—અહીંની ધરતીનું જીવન તો સુકાઈ ગયું હતું (૫)

—મૃગજળના દૃશ્યો માનવીને ક્રૂર અને નિર્દય આશ્વાસન આપી ર હતા (૫)

—ઝૂંપડાની છત પરના ઘાસમાં એ જ ઝાપટાએ એક લાંબુ રુદન કર્યું (પૃ ૧૧)

—અંધારા વીંટળાઈ વળ્યા હતા (પૃ ૧૭)

—પછી મચ્છરોના ગણગણાટ વચ્ચે ભીની થઈ તોળાઇ રહેલી ખામોશી થોડી ક્ષણો ખરી પડી (૨૭)

—સમય દોડવા લાગ્યો (૩૩)

—સર્વ શૃંગાર અને સર્વ વસ્ત્રોનો ત્યાગ કરી, પોતાની ઝગમગતી નજાકતને હણી નાખી સંધ્યા, રાત્રીના અંધારા બાહુઓમાં સમાઈ ગઈ ક્રમશ ખાવા લાગી

અમૂર્તના આલેખનમાં પણ સજીવારોપણ ડૉ ખત્રીની વર્ણન કલાની વિશેષતા કહો કે મર્યાદા છે જેમ કે,

—મારી બેચેન વ્યથાએ સીમાડા તોડી નાખ્યા (૧૯)

—વ્યથા સદન મ્યાના ઓળા એના ચહેરા પર ટહેલી રહ્યા હતા (૩૨,

આને લીધે (એમની રીતે કહીએ તો) એમની ગદ્યની તાજગી સુરક્ષિત છે. ડૉ. ખત્રી અચ્છા શૈલીકાર ગણાય છે, પણ અચ્છા શૈલીકાર પ્રયોગદાસ્યમાંથી બચી જતા હોય છે. એમની શૈલી એમની વૈયક્તિકતાથી અંકિત હોય એટલું જ પર્યાપ્ત નથી, વૈયક્તિક પ્રયોગદાસ્યથી મુક્ત હોય એ અપેક્ષા પણ રહે છે. તેમ છતાં તેમની આલેખનની રીતિમાં જે બલિષ્ઠતા છે, તેનો સ્વીકાર કરવો જ રહ્યો. જે 'ફોર્સ'થી તેઓ 'નેરેશન' કરે છે, તે તેમની આગવી સિદ્ધિ છે. આ સિદ્ધિનાં દર્શન 'ખરા બપોર'ની ઘણી બધી વાર્તાઓમાં આપણને થાય છે. એમની વર્ણનરીતિની મર્યાદા સ્વીકારીને પણ કહી શકાય એમ છે કે મોટેભાગે એમનાં વર્ણનો ભાવપ્રધાન છે, અને તેથી જે તે વાર્તાને અનુલક્ષીને વાચકના મનમાં ચોક્કસ ભાવમંડળની સૃષ્ટિ કરે છે.

અતિસરલીકરણને ભોગે પણ કહીએ તો ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તામાં આજે મુખ્યત્વે બે પ્રવાહો છે. એક પ્રવાહ તે ઘટનાપ્રધાન વાર્તાઓનો, બીજો પ્રવાહ તે ઘટનાવિરલ — રૂપાત્મક વાર્તાઓનો. ઘટનાપ્રધાન વાર્તાઓ પણ અવનવીન વિષયો અને તદનુરૂપ ટેકનિકના અવિષ્કારને લીધે નોંધપાત્ર રીતે આગળ છે. તો ઘટનાવિરલ વાર્તાઓ પાત્રોના અચેતન મનોવ્યાપારોનું અંકન, અતિવાસ્તવની સૃષ્ટિ, પ્રતીકાત્મક સંવિધાન–આ બધાને કારણે અવનવા પ્રયોગો લઈને આવે છે. 'ખરા બપોર'ની વાર્તાઓમાં બીજા પ્રવાહનાં લક્ષણો નથી એમ નથી, પણ એ મુખ્યત્વે ઘટનાપ્રધાન વાર્તાઓ છે, ('ઘટનાપ્રધાન' શબ્દ જે રીતે અકારણ નિંદાવાચક બનતો જાય છે, તે રીતે અહીં નથી વાપર્યો) અને એ રીતે આગવી પરંપરા સાથે જોડાય છે. આ બધી વાર્તાઓમાં જે જીવનની ખોજ છે તેમાં એક નિષ્ઠાનો સ્પર્શ છે અને કલાકારની સભાનતા છે. 'વાડ', 'ખરા બપોર' કે 'માટીનો ઘડો' જેવી વાર્તાઓ ડૉ. ખત્રીની જ કલમે ઊતરી શકે તેવી છે.

૧૯૭૦

૮ : મડિયાની નવલકથાઓ

૧૯૪૬માં ચુનીલાલ મડિયાની 'વ્યાજનો વારસ' નવલકથા પ્રગટ થઈ 'સમૃદ્ધ સર્જકતા'નો પરિચય કરાવતી આ નવલકથા થોડાક દાયકા પહેલાના સૌરાષ્ટ્રના ઓસરતા જતા ગ્રામજીવનની પશ્ચાદ્ભૂમાં નખાયેલી છે તે પછીની 'પાવકજ્વાળા' અને તેના અનુસંધાનમાં આવતી 'ઇંધણ ઓછાં પડ્યાં' ('૫૧) નવલકથાઓ બીજું વિશ્વયુદ્ધ, બેતાલીસની લડત આદિની ભૂમિકા પર, સૌરાષ્ટ્રના જીવનની આકરી છાટ અને મસ મોટા ફલક પરના આલેખન સાથે આવે છે તે પછીની 'વેળાવેળાની છાંયડી' ('૫૬) પણ સોરઠી જીવનની નવલકથા છે તે પછી છે મડિયાનું મહત્ત્વાકાંક્ષી સર્જન 'લીલુડી ધરતી' ભા ૧, ૨ ('૫૭) અને તેના અનુસંધાનમાં આવતી 'શેવાળનાં શતદલ' ('૬૦)–આ કથાશ્રેણી ગાલ્સવર્ધીની 'ફોરસાઇટ સાગા' શ્રેણીમાં લખાયેલી નવલકથાઓની યાદ અપાવે છે, કેમ કે ત્રણેક પેઢીના સંયુક્ત પરિવાર પર એનું મંડાણ થયેલું છે ઉપરાંત તે સૌરાષ્ટ્રના એક અંચલને તેની સમગ્રતા સાથે રજૂ કરતી પ્રાદેશિક નવલકથા પણ બની રહે છે. મહમૂદ ગઝનીના સોમનાથ પરના આક્રમણને વિષય બનાવીને લખેલી 'કુમકુમ અને આશકા' ('૬૨) મડિયાની એક માત્ર ઐતિહાસિક નવલકથા છે 'સધરા જેસંગનો સાળો' ('૬૨) અને પ્રહાષ્ટક વત્તા એક' ('૬૬)

એ બન્નેમાં મડિયાના હાસ્યરસપ્રધાન નવલકથાઓ લખવાની દિશામાંના પ્રયાસ છે. તે સિવાય 'પ્રીત વછોયાં' (ત્રણ ખંડમાં), 'ઇન્દ્રધનુનો આઠમો રંગ' ('સંદેશ'માં ધારાવાહિક પ્રગટ થયેલી) અને હવે પ્રગટ થતી 'આલા ધાધલનું ઝીંઝાવદર' તથા 'સધરા જેસંગના સાળાનો સાળો' વગેરે રચનાઓ મડિયાના નવલકથા સાહિત્યના વિપુલ સર્જનની ઝાંખી કરાવી રહે છે. સ્થળસંકોચને કારણે અહીં તો તેમની મહત્ત્વની નવલકથાઓને કેન્દ્રમાં રાખીને થોડાંક સામાન્ય અવલોકનો તારવવાનો પ્રયાસ છે.

પ્રશ્ન થાય કે મડિયાની નવલકથાસૃષ્ટિનું આધારબિંદુ કયું? 'સોરઠી જીવન' — એવો ઉત્તર આપવાનું તરત સૂઝે. મડિયાની મોટા ભાગની નવલકથાઓ સોરઠના — એક પ્રદેશવિશેષના બિન્દુમાંથી પ્રસરે છે. આ પ્રદેશ હાર્ડીની પ્રસિદ્ધ નવલકથાઓના 'વેસેક્સ' પરગણાની જેમ નકશામાં કદાચ આંગળી મૂકીને ચીંધી શકાય. પરંતુ સમર્થ સર્જક પોતાની કૃતિમાં આવા એક પ્રદેશનું આલેખન કરે છે ત્યારે તે તેનું નિજનું વિશ્વ બનાવી દે છે અને એમાં આવતાં પાત્રો તે નવલકથાકારે સર્જેલા વિશ્વમાં જ પોતાની સાચી વાસ્તવિકતાનો પરિચય કરાવી રહેતાં હોય છે. સોરઠના પ્રદેશની ભૂમિકા પર મડિયાએ પોતાની નવલકથાઓનું એક આગવું વિશ્વ ઊભું કર્યું છે, અને એમનાં આભાશા કે અમરત ('વ્યાજનો વારસ') અને માકણ, દેવશી કે અમથી સુતારણ ('લીલુડી ધરતી,' 'શેવાળનાં શતદલ'), ઓતમ શેઠ કે કિલો કાગદીવાળો ('વેળાવેળાની છાંયડી'), વડા પારેખ કે કાશીરામ ભટ્ટ ('પાવક જ્વાળા', 'ઇંધણાં ઓછાં પડ્યાં') અને ખેતશી આતા કે છગલ ભાભુ ('આલા ધાધલનું ઝીંઝાવદર') એ બધાં આ વિશ્વમાં વિહરતાં પાત્રો છે. મડિયા આ વિશ્વનું લીલયા નિર્માણ કરે છે અને તેમાં અકુતોભય સંચરે છે, પરંતુ તે જ વસ્તુ તેમની મર્યાદા પણ બની રહે છે.

આ નવલકથાઓની એક 'ફૉર્મ્યુલા' જાણે રચાતી જાય છે, તેવી છાપ પડે છે 'વ્યાજનો વારસ,' 'લીલુડી ધરતી,' 'શેવાળના શતદલ,' 'વેળાવેળાની છાંયડી,' (જેટલે લખાઈ રહેલી 'આભા ઘાયલનુ ઝીઝાવદર'ના દશ હપ્તા વાચતાય તે)–એ નવલકથાઓનુ પૃથક્કરણ કરતા આ વાતની પ્રતીતિ થાય છે તરત ધ્યાનમા આવે એવી એક વાત તો એ છે કે મડિયાની મોટા ભાગની આ નવલકથાઓ કોઈ નાયક કે નાયિકાને કેન્દ્રમા રાખી તેના વ્યક્તિત્વનો જ આજુ બાજુ આખો ગઢ તૈયાર નથી કરતી શ્રી ઉમાશંકર જોશી 'વ્યાજનો વારસ'ને નાયક વિનાની નવલકથા કહે છે, તે જ વાત 'લીલુડી ધરતી' માટે પણ કહી શકાશે આ નવલકથામા એક આખો પ્રદેશ કેન્દ્રમા છે અને એ પ્રદેશવિશેષની 'હવા' જમાવવામા નવલકથાને પથરાટવાળી કેમ બનાવવી એ માટે નવલકથાકાર વધારે ચિન્તિત રહેતા હોય એમ લાગે છે અહી એક અચલનુ – એક જનપદનુ વ્યક્તિત્વ ઊપસતુ હોય છે, વ્યક્તિવિશેષ ગૌણ બનતા વર્ગીય પાત્રો પ્રત્યે લેખકનુ આકર્ષણ બની રહે છે ઉદાર અગમ હૃદયના શેઠ, દુષ્ટ મુનીમ, ખધા વાણોતર, વફાદાર મેનર, સાધુચરિત પુત્રવધૂ, ખટપટી બાઈઓ, મોની, સુતાર જેવા વસવાયા એક યા અન્ય રીતે આ કથાઓમા ડોકાયા કરવાના એક વિશાળ લેન્ડસ્કેપને ચિત્રિત કરનાર ચિત્રકારની અદાથી અને લીલાથી તેઓ એક સૃષ્ટિ ઊભી કરી દે છે, પણ એક લેન્ડસ્કેપથી બીજા લેન્ડસ્કેપને ખાસ અલગ તરી આવતી વિશિષ્ટતા આપી શકાતી નથી, આમેય તે હવે વર્ગીય પાત્રો ચિત્રિત કરવાનુ આકર્ષણ ઘટી ગયુ છે સર્જક હવે વધારે ને વધારે 'વ્યક્તિ' કેન્દ્રિત થતો જાય છે વ્યક્તિના વ્યક્તિત્વના વિભિન્ન પડ ઉકેલી તપાસવામા તે પોતાની કલાને કસોટીએ ચઢાવતો હોય છે, પરતુ મડિયાની આ ભાગની વિશાળ લેન્ડસ્કેપવાળી નવલકથાઓમા આવા વ્યક્તિચિત્રણોને જાણે ઝાઝો અવકાશ નથી

મડિયાની આ નવલકથાઓમા બે 'મોટિફ' મુખ્યત્વે કામ

કરતા હોય છે તેમા એક તો છે સતતિનો – પ્રજાતતુને અવિચ્છિન્ન રાખવાનો પ્રશ્ન અને બીજો છે અવૈધ જાતીય સબધોનો. ‘વ્યાજનો વારસ’થી વારસનો પ્રશ્ન એમની નવલકથાઓમાં જોવા મળે છે, પહેલી નવલકથામા અમરત જે રીતે પોતાના ભાઈ માટે વારસદાર મેળવવાનો પ્રયત્ન કરે છે ‘લીલુડી ધરતી’મા સમજુ બાનો આવો જ પ્રયાસ છે તે સિવાયના અન્ય પાત્રો પણ આ સતતિના પ્રશ્નને કેન્દ્રમા રાખી વર્તતા બનાવ્યા છે લખાઈ રહેલી નવલકથા ‘સધરા ધાધલનુ ઝીઝાવદર’મા પણ ખેતશી અદા પૌત્ર ન હોવા અગે બળાપો કરી રહેતા છે નવલકથાના ગૌણ પાત્રો પણ – અમથી સુતારણ રઘો ગોર જુસબ ઘાચી હાદરમીભાઈ ‘ચદ્યા’ના પિતા આ બધા આ વાતની સાખ પૂરતો અહગાર રાગમા ગૂથાતા જતા હોય જેવો, વાર્તાનો એક મુખ્ય દોર આ પ્રશ્ન પર આધારિત લાગે છે એ દ્વારા લેખક માત્ર વાર્તાને જ નહિ, પાઠકની જિજ્ઞાસાને પણ લાબે સુધી ખેચી લઈ જઈ શકે છે અને જિજ્ઞાસા જાળવી રાખીને કથારસની પ્રાપ્તિ કરાવે છે તેમાયે આભાવાની નવી પરતી નદનને પેટે રસુ ત્રાજળી બાધીને એ ધારણની વૃદ્ધિ બતાવતા જવાની યોજના તો જાણે મધ્યકાલની કોઈ શામળની લોકકથાઓની વાર્તામા આવતો ચમત્કૃતિનો અનુભવ કરાવે છે સમજુબા જે રીતે શાદૂળભાને વારસદારરૂપે મેળવે છે, રઘો મહારાજ જે રીતે અમથી સુતારણથી થયેલા પોતાના જ ઔરસ પુત્રને ખોળે બેસાડવાનુ નાટક રચે છે, અને વળી વરસો સુધી અતરિયાળ રહી અમથી જે રીતે દીકરાને પોષે છે તે વાત લેખક ભારે ખૂબીથી વણાવતા હોય છે આ જ પ્રશ્ન પર બીજે પક્ષે હાદા પટેલ જે રીતે પોતાની સતતિની દુર્દશા જુએ છે તે પણ સહજ રીતે આલેખાયુ છે તેમ છતાં જે ગહનતાથી આ સતતિ આકાક્ષાનુ નિરૂપણ અપેક્ષિત છે તેની અપેક્ષા સતોષાતી નથી, હા, લેખક કથાપ્રવાહમા પાઠકને અવશ કરી ખેચી જઈ શકે છે

તે તો હતો માત્ર 'પુરુષ'–સાબૂત, માંસલ બાવડાંવાળો, કોદાળીના ઘા પર ઘા ઝીંકી રહેલ, નરી શક્તિનો સ્રોત" અને દેવશીની નજરે યૌવનના પ્રતીક સમી કંકુ અઢી દાયકા પહેલાંની ઊજમ બની રહે છે અને આ દૃશ્યનો અચાનક સાક્ષી બનેલો પોતાનો પુત્ર ભીમ બાપને હાથે અને પત્નીના પ્રોત્સાહને જીવ ખોઈ બેસે છે એવી જ રીતે મહંત રુધિકેશને પોતાનું યૌવન સમર્પી ચૂકેલી 'પાંચ હાથ પૂરી પદમણી' જેવી નવયૌવના અજવાળીનો વિવશ પતિ, આખી જિંદગી આ 'જાગતો જખમ' વહી લઈને પોતાની આધેડ અવસ્થામાં કંઈક ગુમાવ્યાની વૃત્તિને કારણે પોતાની પુત્રી સાથે સંબંધ બાંધે છે આ પ્રસંગો નવલકથાના ગોફને સુબદ્ધ બનાવે છે, એ હલકી સનસનાટી મચાવવાને કારણે આવતા નથી હપ્તાવાર પ્રગટ થતા 'આલા ખાચરનું ઝોંઝાવડ'માં પણ પુનમશી સ્વામી પાસે ચોથું વ્રત (બ્રહ્મચર્ય) લઈ બેઠેલા ખેતશી અદા આફ્રિકાના નિવાસ દરમિયાન એક નબળી ક્ષણે (બબ્બે બાળુ તો દેશમાં –ઝોંઝાવડમાં હતાં–) થયેલા ઉન્મનને વારે વારે યાદ કરતા બતાવવામાં આવે છે

સંતતિના પ્રશ્ન જેવો જ બીજો પ્રશ્ન છે, અવૈધ જાતીય સંબંધોનો. લેખક તરીકે મડિયા આ પ્રશ્નની બાબતમાં amoral–નીતિનિરપેક્ષ છે. અહીં લેખકની મૂલ્યબોધની ઈચ્છા આડી આવી શકત, પરંતુ મડિયા કલાકારનું તાટસ્થ્ય જાળવી જાણે છે. 'વ્યાજનો વારસ'માં વિધવા અમરત અને ચતુર્ભુજ મુનીમ વચ્ચેનો અવૈધ વ્યવહાર નીનળ મુજાવતની યાદ કરાવી જાય. રિખવ અને એમી વચ્ચે તો લેખક માત્ર અવૈધ સંબંધોનું નિરૂપણ કરીને અટકી ગયા નથી, પરંતુ એમીને થયેલા એના સંતાનને જ – શુલુને ભગવા ધારી બાળનાથને અન્નક્ષેત્રનો નિયામક નિરૂપીને એક સુગુમ્ફિત કથા આપી રહ્યું છે અને સંતતિ–વારસના પ્રશ્નને પણ ગૂંથી લે છે. 'લીલુડી ધરતી' અને તેના અનુસંધાનમાં આવતી 'શેવાળનાં શતદલ'માં આ અવૈધ જાતીય સંબંધોનું નિરૂપણ વાસ્તવવાદી ભૂમિકા પર થયું છે. પરિસ્થિતિ અને પાત્રનું સાયુજ્ય નિરૂપતાં નિરૂપતાં મડિયા જે તે પાત્રમાં રહેલી જિન્નીવૃત્તિને વશ થવાની નબળાઈની ક્ષણો ચરમ સ્થિતિએ પહોંચતી આલેખે છે. 'લીલુડી ધરતી'માં એક વખત સાધુ થઈ વરસો સુધી જમાતમાં રહી આવેલો દેવશી પોતાની પત્ની ઊજમના હોવા છતાં નાતરાળ પૂતમને ઘરમાં ઘાલે છે ત્યાં સુધી તો ઠીક, પણ એક વાર તે પોતાની પુત્રવધૂ સાથે દેહસંબંધ બાંધી દે છે, પણ આ માટે લેખક અત્યંત કુશળતાથી શ્વસુર અને પુત્રવધૂની ચિત્તવૃત્તિને તે ક્ષણ માટે તૈયાર કરે છે. કૌમાર્યાવસ્થામાં પોતા પર થયેલા બલાત્કારને કારણે અપરાધવૃત્તિ અનુભવતી કંકુ પેના મૂગા બોલપટમાં ડાકુ દ્વારા યુવતી પર થતા બલાત્કારનું દૃશ્ય જોતાં, મનોમન 'મીઠો રોમાન્સ માણતી' એ ડાકુમાં એક 'વીરપુરુષ'નું દર્શન કરે છે – આવી એની માનસિક સ્થિતિ તૈયાર થયા પછી (અને વળી તે જ વખતે પોતા પર બલાત્કાર કરનાર તે પગીના છોકરાને જોયા પછી) ખેતરમાં ... કામ કરતો દેવશી 'એની નજરમાં શ્વસુર નહોતો રહ્યો,

તે તો હતો માત્ર 'પુરુષ'–સાબૂત, માંસલ બાવડાવાળો, મેદાળીના ધા પર વા ઝીકી રહેલ, નરી શક્તિનો સ્રોત" અને દેવશીની નજરે યૌવનના પ્રતીક સમી કડું અઢી હાથના પહેનાની ઊજમ બની રહે છે અને આ દૃશ્યનો અચાનક સાક્ષી બનેલો પોતાનો પુત્ર ભીમ બાપને હાથે અને પત્નીના પોત્સાહને જીવ ખોઈ બેસે છે એવી જ રીતે મહત રુપિકેશને પોતાનુ યૌવન સમર્પી ચૂકેની 'પાચ હાથ પૂરી પદમણી' જેવી નવયૌવના અજવાળીનો વિવશ પતિ, આખી જિદગી આ 'જાગનો જખમ સહી લઈને પોતાની આધેડ અવસ્થામાં કઈક ગુમાવ્યાની વૃત્તિને કારણે પોતાની પુત્રી સાથે સબધ બાધે છે આ પ્રસગો નવનકથાના ગોફને સુદૃઢ બનાવે છે, એ હલકી સનસનાટી મચાનવાને કારણે આવતા નથી હપ્તાવાર પ્રગટ થતી 'બાલા ધાધનનુ ઝોઝાવગ'મા પણ પુનમશી સ્વામી સામે ચોથુ વ્રત (બ્રહ્મચર્ય) લઈ બેઠેના બેનશી અદા આફ્રિકાના નિવાસ દરમિયાન એક નબળી ક્ષણે (છબલ ભાભુ તા દેશમાં –ઝોઝાનદરમા હતા–) થયેલા ઉ'નચનને વાર વાગે યાદ કરતા બતાવવામા આવે છે

ઘટનાબહુનતા મડિયાની નવલકથાઓનુ એક લક્ષણ છે પોતાની નવલકથાઓમા લેખક પ્રસગો પર પ્રસગ રચતા જ જાય છે 'ઇધણ ઓછા પડયા' નવનકથાના નિવેદનમાં તેઓ કહે છે 'જટિલ ગૂથણીઓવાળા આ પ્રકરણો પર નજર નાખતા છતમા દોરીએ બાધેલ ગોવિયા નડે ગમતા આડગા ગાસમાં ગૂથાતી અને ઉકેલાતી ગૂથણી યાદ આવે છે' પ્રસ્તુત નવનકથા માટે તેમની આ વાત જેટલી સાચી છે, તેટલી તે પછીની ઘણી બધી નવલકથાઓ માટે પણ સાચી છે પરતુ નવી નાગ જેમ જેમ લેખક ઘટના ગૂથે છે અને ઉકેલે છે તેમા વિશ્વસનીયતાની માત્રા ઓછી થતી જોવા મળે છે, ક્યારેક લેખકને સસ્તા 'કવિ ન્યાય'નો આશરો લેવો પડે છે

અથવા એકાદ અપ્રત્યાશિત ઘટનાનો આલબન લેવો પડે છે કેટલાક પ્રસગો અને પાત્રો અનગ્નિયળ અપટીક્ષેપથી પ્રવેશ કરે છે 'વ્યાજનો વારસ'મા ફાવાદાવા કરનાર અમરત ગાડી થઈ જાય, મુનીમ ચતરભજ ભાઈનો ઓળિયા હરામથી મેળવેલી બધી જ માલ મિલકત, ઘરબાર, દામદીકરા સુદ્ધા હારી જાય, અને એવી જ રીતે 'વેળાવેળાની છાયડી'મા 'જનકવિદેહીની અનાસક્તિવાળા અપરિગ્રહી' ઓત્તમચદ એકનાર એકાએક દરિદ્ર બની વળી પાછા ઊચી સ્થિતિએ પહોચે અને તેમને ફનાફાતિયા કરનાર દકુભાઈ છેવટે પાયમાલ થઈ જાય અને પોતાના કર્યાં ભોગવે એવા આલેખનમા અપ્રતીતિકરતા આવી જાય છે નવલકથાનુ શીર્ષક સિદ્ધ કરવા જતા લેખકને તાલમેલિયા પ્રસગોની અવતારણા કરવી પડી છે અને પરિણામે વાસ્તવના વહ્નિનો અભાવ વરતાય છે મડિયાની નવલકથાઓમાં કથાવસ્તુની ગૂથણી અને ઉકેલ 'અટગા રાસ'ની ઉપમા પામે છે, પરતુ અટગા રાસનુ ક્ષતિહીન ગુફન મડિયાની નવલકથાઓમા જોવા જતા કવચિત્ નિરાશ થવુ પડે છે, અનિવાર્ય ન હોય તેવા પ્રસગો અને પાત્રોને પ્રવેશ અહી મળી જાય છે, એ પ્રસગની વાચનક્ષમતાને ભલે બાધ નથી આવતો પણ સમગ્ર ઈમારતનો ઘાટ નયનને ઠારી શકવામાં સમર્થ નથી બનતો 'વેળાવેળાની છાયડી'મા શારદાનુ આગમન ખટકવાનુ, એવી રીતે 'શેવાળનાં શતદલ'માં ઠાકરશીભાઈ અને એમના 'ઠેકતા'નુ આગમન જાણે વિજયાને ઠેકાણે પાડવા આવે છે

'મારે તો ગ્રામજીવનના કળાણમા જામેલા શેવાળમાંથી શતદલ સરજવાં છે'—એમ કહેનાર રઘા મહારાજનો ઔરસ અને છતા દત્તક પુત્ર ગિરિજો જીવત બની શકતો નથી એનો આદર્શવાદી માનવતાવાદ કૃત્રિમ સ્વરનો લાગે છે

આમ બનવાનુ એક કારણ છે મડિયાની મોટા ભાગની

નવલકથાઓ ધારાવાહિક રીતે લખાયેલી છે ધારાવાહિક રીતે લખાતી નવલકથાઓનો એક ઢાંચો તૈયાર થતો જાય છે, અને સર્જક પણ તેની સીમામાંથી બહાર નીકળી શકતો નથી તેમાં પ્રકરણે પ્રકરણે ક્યારેક જળવાતો જાય છે, આખો પ્રસંગ સુકલ્પિત અને આસ્વાદ્ય બની રહે છે, પણ સમગ્ર પણે કથા સુકલ્પિત, સુગ્રથિત સહજ રીતે રહી ન શકે તેમ છતાં 'લીલુડી ધરતી' આમાં અપવાદરૂપ છે, એ માત્ર સુવાચ્ય નવલકથા જ નથી બની રહેતી, તેમાં તો મડિયાના નવલકથાકાર તરીકેની શક્તિનો ઉત્તમ ઉન્મેષ છે 'સોરઠ, તારાં વહેતાં પાણી'માં ઝવેરચંદ મેઘાણીએ સોરઠની ભૂમિના, ત્યાંના લોકોના દર્શન કરાવ્યા, તેમાં તેમનો થોડોક અભિગમ રોમાન્ટિક પણ હતો મડિયાની આ નવલકથા વાસ્તવની ભૂમિ પર પડી રહે છે એટલું જ નહિ, સમગ્ર રીતે નવલકથાનો રૂપબંધ આસ્વાદ્ય બની રહે છે પરંતુ એ સૃષ્ટિના વધારે ચિત્રો આલેખવાની હરકથી' લખાયેલી 'શેવાળનાં શતદલ' કથાનકની રીતે જોવા જતાં વીખરાઈ જતી લાગે 'લીલુડી ધરતી'માં ઘટનાઓ સભર ભરી છે, પણ તેમાં તાલમેળિયા નિરૂપણ નથી, સસ્તા રોમાંસ કે કવિન્યાયના આશરા નથી અતુના અતીતના પારખા — એક માત્ર પ્રસંગ પણ લેખકની વાસ્તવિકતાની પકડનો પરિચય આપી રહે છે લેખક આખો જનપદ આપણી સામે તરવરતો કરી દે છે

મડિયાની નવલકથાઓમાં આવતાં વર્ગીય પાત્રો સ્મરણીય, તાદૃશ અને જીવંત બની રહે છે ગ્રામજનના આ વર્ગીય પાત્રોના આલેખનમાં તેમની કલમની સિદ્ધિ દાદ માગી લે એવી છે એકાદ ફકરું વર્ણન આપણને મુગ્ધ કરી દે, એકાદ વણગમ્યું લાગે તેવી હોવા છતાં ઉપમા 'વાહ' બોલાવી દે ઝીંઝાવદર ગામની વેકરી નદીના વેકરાને 'પારેવાની આંખ જેવો દાણાદાર વેકરો' કહે

ત્યારે જૂની ઊઠવાનું મન થાય વેકુંરડી નદી હોય કે આભાગા પેઢીનો ઉબરો હોય, વાઘણિયાના ગામ હોય કે રાજકોટ જંક્શનનું પ્લેટફોર્મ હોય, કે 'હેતાળ માતાના વહાલસોયા ખોળામાં અણસમ બાળક પોતાની સલામતીની અખૂટ શ્રદ્ધા સાથે ઊઘતુ હોય ગન્ગિરનારની ગોદમાં લપાઈને, પડેલું ગુંદાસર ગામ હોય, નાનકડી ઓઝત નદી હોય કે 'અબા ભવાની' હોટલ હોય – મડિયા અવિસ્મરણીય ચિત્ર આંકી દે છે એવી જ રીતે પ્રસંગોના નિરૂપણનું કે પાત્રોના રેખાંકનનું આ કારણે કદાચ મડિયાની વાર્તાકાર તરીકેની સિદ્ધિ નવલકથાકારને આંબી જાય છે

મડિયાની નવલકથા સર્જનની બીજી એક દિશા છે 'સધરા જેસંગનો સાળો' (અને હવે સૂરતના દૈનિકમાં હપ્તાવાર આવતી 'સધરાના સાળાનો સાળો') 'અહાષ્ટક વત્તા એક' જેવી નવલકથાઓ 'ચોપાટીને બાંકડેથી'ના નિર્બંધિકાઓ લખનાર 'વક્રગતિ' મડિયા પ્રસ્તુત નવલકથાઓમાં એક ખૂણે ઊભા રહી પોતાના સમર્થ કટાક્ષ અને હાસ્ય વડે સંસારદર્શન કરે છે આઝાદી પછી આ દેશમા ધંધાદારી 'સેવકો'નો જે વર્ગ આવ્યો તેનું સેવકરામ જેવા પાત્ર દ્વારા નિરૂપણ કે સધરાના સાળા ભડકનું પાત્રસર્જન આ દિશામા મડિયાની સિદ્ધિ છે અહીં ભદ્રંભદ્રના વ્યવહારની eccentricity નથી, પણ જીવનમા જે વૈષમ્ય અને અસંગતિઓ છે, જે ભ્રાન્ત વિચારો સત્યના આસને પ્રતિષ્ઠા પામ્યા છે તેને તીણા હાસ્યની અણીઓ વડે લેખક ભેદીને આપણી સામે ખુલ્લા કરી દે છે મડિયાના આ હાસ્યમા tinge of tears ને સ્થાને 'ગુલીવર્સ ટ્રાવેલ'ના લેખક સ્વીફ્ટના જેવી દોષૈકદર્શિતા જોવા મળે છે, કારણ કે જે સમાજચિત્રનું લેખક આલેખન કરવા માગે છે, તેના પ્રતિ લેખકની સહાનુભૂતિ નહીં પણ પ્રચ્છન્ન રીતે ભારોભાર નફરત વ્યક્ત થતી જોવા મળે છે, જેને તે પાત્ર છે

મડિયાના કથાસાહિત્યની ભાષા નમનીય છે અને અનેક ભંગિઓમાં દેખાયા કરે છે નવલકથાનો સમગ્ર પરિવેશ ઉપ સાવવામાં મડિયાનો તળપદી ભાષાનો વિનિયોગ પ્રશસ્ય છે ભાષા માત્ર શોભાનું પરિધાન નહિ અંગભૂત ત્વચા બનીને આવે છે નવલકથાકાર તરીકે મડિયાની દેણ ઘણી મોટી છે, એ એમની મર્યાદા પણ બને છે તેમની નવલકથાઓ અત્યંત વાચનક્ષમ હોય છે અને તેથી તે લોકપ્રિય નવલકથાકાર બનીને બહોળા વાચક વર્ગની પ્રીતિને સંપાદિત કરી શક્યા છે

૧૯૬૬

૧૦ : ગુજરાતી નવલકથા-વિવેચન (૧૯૪૫-૧૯૬૫)

ગત વીસ વર્ષમા સખ્યાની દૃષ્ટિએ નવલકથાઓનુ પ્રકાશન જેમ વધતુ ગયુ છે, તેમ તેને અનુલક્ષીને થતા લખાણમા પણ થોડીક વૃદ્ધિ થતી રહી છે સામયિકોમા નિયમિત આવતી ગ્રથ સમીક્ષા, વર્ષેવર્ષે થતી ગુજરાત સાહિત્ય સભાની સમીક્ષા, ગુજરાત વિદ્યાસભા પ્રકાશિત 'ગ્રથ અને ગ્રથકાર"ની શ્રેણીમા પ્રસારિત થતી સમીક્ષા, સાહિત્યના ઇતિહાસગ્રથોમાં થતી સમીક્ષા, પીએચ ડી. માટે તૈયાર થતા મહાનિબધોમા આવતી સમીક્ષા– વગેરે જોતા આનો ખ્યાલ આવશે બે વર્ષથી શરૂ થયેલા "ગ્રથ" જેવા સામયિકને લીધે એ સમીક્ષામા વધારો થયો છે તે સાથે નવલકથાકાર કે વાર્તાકાર સમેલનોમા નવલકથા અગે ચર્ચાવિચારણા થતી રહી છે નવલકથા અગેની આ સમગ્ર પ્રગતિને અત્રે નવલ કથાના વિવેચન લેખે જ ગણીશુ.

આ વીસ વર્ષના ગાળામા થયેલા નવલકથાના વિવેચનનુ અવલોકન કરતા જણાશે કે તેમા નવી લખાયે જતી નવલકથાઓ વિષે જેમ વિવેચન થતુ રહ્યુ છે, તેમ તે સાથે "સરસ્વતીચદ્ર" કે ક મા મુનશી અને ર વ દેસાઈ વગેરેની આ અગાઉના ગાળાની નવલકથાઓ વિષે પણ વિવેચન થતુ રહ્યુ છે, એટલુ જ નહિ

બંગાળી, મરાઠી, હિંદી, આદિ ભારતીય ભાષાઓમા લખાયેલી નવલકથાઓ વિષે અને અંગ્રેજી ઉપરાંત અન્ય યુરોપીય ભાષાની નવલકથાઓ વિષે પણ વિવેચન થતુ જોવા મળે છે આ આલોચ્ય સમયની પહેલાંય જેમણે આ ક્ષેત્રમાં કાર્ય કર્યું છે તેવા વિવેચકોનાય કલમનો લાભ નવલકથાની સમીક્ષાને મળ્યો છે ૧૯૨૪મા પોતાની વિવેચનપ્રવૃત્તિના આરંભે "સરસ્વતીચંદ્ર" વિષે લખનાર વિષ્ણુ-પ્રસાદ ત્રિવેદી ૧૯૬૦મા વળી પાછા 'સરસ્વતીચંદ્ર" વિષે લખે છે આ ગાળા દરમિયાન નવલકથાના સૈદ્ધાંતિક વિવેચન અંગે પણ ચર્ચા થતી જોવા મળે છે એક નોંધપાત્ર વસ્તુ એ પણ છે કે એક ને એક નવલકથા વિષે વિભિન્ન વિવેચકોએ વિભિન્ન દૃષ્ટિ-કોણથી વિવેચન કર્યું છે 'સરસ્વતીચંદ્ર" કે "ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી" કે માનવીની ભવાઈ" અંગે થયેલી સમીક્ષા આની શાખ પૂરે છે

ગુજરાતી નવલકથાની થયેલી આ સમીક્ષાનુ અવલોકન કરતી વખતે મારો મુખ્ય દૃષ્ટિકોણ તો એ થયેલી સમીક્ષાને આધારે આપણે ત્યાં નવલકથાના સાહિત્યસ્વરૂપ વિષેનો કયો ખ્યાલ બંધાયો છે અને નવલકથાની સમીક્ષાપદ્ધતિનુ સ્વરૂપ કેવુ છે, તે તપાસવાનો છે એટલે કોઈ નવલકથાની ઉચ્ચાવચતા વિષે અપાયેલા અભિપ્રાયને તપાસવાનુ સ્વાભાવિક રીતે આ વિષયની મર્યાદા બહાર છે, માત્ર કયા ધોરણોને આધારે તે મૂલ્યાંકન થયુ છે, તે ધોરણોને તપાસવાનો ઉપક્રમ છે આ અવલોકન કરતી વેળાએ મુખ્યત આ ગાળામા ગ્રંથસ્થ થયેલી અને આપણા સામયિકોમા પ્રગટ થયેલી મહત્ત્વની સમીક્ષાઓ લક્ષમા રાખી છે એ કહેવાનુ હોય નહિ કે પરીક્ષામા વિદ્યાર્થીઓને ઉપયોગી થાય એ દૃષ્ટિએ જ લખાયેલ નોટ્સ જેવાં પુસ્તકો બાદ રાખ્યા છે

૧૮૬૬મા ગુજરાતી સાહિત્યની પહેલી નવલકથા 'કરણઘેલો"નુ પ્રકાશન આજથી સો વર્ષ પહેલા થયુ હતુ આ સો વર્ષના-

ગાળા દરમિયાન ગુજરાતી નવલકથા જેમ સાહિત્યસ્વરૂપ તરીકે વિક
સિત થતી રહી છે, એના સ્વરૂપમાં પરિવર્તન આવતાં રહ્યાં છે,
પરંતુ તેની સમીક્ષાપદ્ધતિમાં ખાસ પરિવર્તન આવ્યું નથી. સમીક્ષા
કરવાની એક પદ્ધતિ પ્રમાણે કથાવસ્તુ, પાત્ર, સંવાદ, વાતાવરણ, શૈલી-
આદિ નવલકથાનાં ઘટકતત્ત્વો લઈ, નવલકથામાંથી એક એક ઘટક
તત્ત્વને અલગ અલગ જોઈ તેનો પરિચય કરાવવામાં આવે છે. નવલ
કથાનાં ઘટકતત્ત્વોને આધારે સમીક્ષા કરવાનું આ માળખું રૂઢ બની
ગયું અને પરિણામે બધી નવલકથાઓ અંગેની એ માળખાની સીમામાં
ગોઠવાવું પડ્યું છે. એટલું જ નહિ, સમીક્ષાઓ વધતાં પુનરુક્તિ
પણ લગભગ રૂઢ થઈ ગઈ છે. આ સમીક્ષાઓમાં કથાસારનો મોટો
ભાગ નવલકથાનું કથાનક આપવામાં જ ખર્ચ થતો જોવા મળે
છે. આવી સમીક્ષાઓ મોટા ભાગે પરિચયાત્મક જ બની રહેતી
જોવા મળે છે. કદાચ પરિચય જ આપવાનો એ સમીક્ષાઓનો હેતુ
પણ હોય!

કેટલીક સમીક્ષાઓ આ રૂઢ પદ્ધતિથી જુદી જોવા મળે છે. એમાં
પ્રત્યેક ઘટક તત્ત્વ લઈ તેનું પૃથક્ પૃથક્ અવલોકન નથી હોતું,
પણ તેમાં કથાનકની ચર્ચા જ પ્રાધાન્ય ભોગવે છે. આવી સમીક્ષા
ઓમાં વૈયક્તિક ધોરણોથી કૃતિની તપાસ થયેલી જોવા મળે છે,
અને મોટે ભાગે સમીક્ષકના રૂઢ થયેલા ગમાઅણગમા પર એનું
પરીક્ષણ-મૂલ્યાંકન થાય છે. સમીક્ષકે પુરસ્કારેલાં જીવનમૂલ્યોને દૃષ્ટિ
સમક્ષ રાખી થતાં આ અવલોકનોમાં કૃતિ મોટે ભાગે કલાકૃતિ તરીકે
વિસરાઈ જાય છે, અને તેમાં આવતાં આદર્શો કે વિચારોની જ
સમીક્ષા થતી હોય છે, અને એ વિચારોને આધારે કૃતિની ઉચ્ચા
વચતાનો ક્યારેક નિર્ણય થતો હોય છે. સમીક્ષક નવલકથાને
આધારે નવલકથાકારનું જીવનદર્શન તારવી આપે, યુગદર્શન તારવી
આપે અને આમ નવલકથાના અર્થરૂપે તેમાંથી અલગ પાડી અમૂર્ત

વિચારોનુ દોહન આપે આપણે ત્યાં 'સરસ્વતીચન્દ્ર''ની સમીક્ષામાં આ વ્યાવર્તક તત્ત્વ દેખાતે આ જ વસ્તુ હમણાં હમણાં લખાતી નવલકથાઓની સમીક્ષામાં પણ તરી આવે છે, અને તે ય નવલકથાને કલાકૃતિ તરીકે તપાસવાનો આગ્રહ રાખતા સમીક્ષકની સમીક્ષામાં કેટલીક ગુજરાતી નવલકથાઓની સમીક્ષામાં "અસ્તિત્વવાદી" શબ્દ વારંવાર સાંભળવા મળે છે, અને એની ચર્ચા ત્યાં જોવા મળે છે નવલકથાકારને નવલકથાકાર તરીકે જોવાને બદલે નવલકથાકારને તત્ત્વજ્ઞ તરીકે જોવાના ઉપક્રમ અનુપયોગી ભલે ન હોય પણ પ્રધાન તો નથી જ (અને તેમાં ય એક મુદ્દો તો એ છે કે જ્યારે નવલકથામાંના આવા કોઈ દાર્શનિક વિચારની સમીક્ષા કરવામાં આવે છે ત્યારે એ પ્રસંગનું મૂલ્યાંકન કરવામાં જે પ્રકારની સજ્જતા સમીક્ષકને પક્ષે હોવી જોઈએ તેનો અભાવ જોવા મળે છે

આમ આપણી સમીક્ષાની આવી રૂઢ પદ્ધતિનુ પરિણામ એ આવ્યું કે સહેજસાજ પરિવર્તન સાથે એક નવલકથાની સમીક્ષા બીજી નવલકથાને પણ ચપોચપ બંધબેસતી આવી જાય તેવી ચહેરે મહોરે સરખી બનતી ગઈ છે ?

યુરોપમાં રોમાન્સથી એન્ટીનોવેલ સુધીના નવલકથાના ક્રમપ્રાપ્ત વિકાસનું પૃથક્કરણ કરવામાં ત્યાંની સમીક્ષા પ્રવૃત્ત થતી રહી છે સર્જનની સાથે સમીક્ષા ચાલતી રહી છે પરિણામે અન્ય સાહિત્યસ્વરૂપોની તુલનામાં અલ્પવયસ્ક એવા આ નવલકથાના બદલાતા જતા સ્વરૂપ વિશે વ્યવસ્થિત ચર્ચા જોવા મળે છે સ્કોટના ઐતિહાસિક રોમાન્સોને આદર્શ માની ગણીને લખાયેલી આપણી પહેલી નવલકથા "કરણઘેલો" છે, પણ તે પછી ૨૦ વર્ષે પ્રાપ્ત થતી "સરસ્વતીચન્દ્ર" વિષય અને સ્વરૂપમાં ઘણો ભિન્ન છે ? તે પછી ક. મા. મુનશી કે ર. વ. દેસાઈની નવલકથાઓ અને તે પછી દર્શક, પન્નાલાલ, મડિયા અને પેટલીકરની નવલકથાઓ આવી આ નવલકથાઓ

અગાઉની નવલકથાઓથી ક્યાંય જુદી પડે છે ખરી? જો જુદી પડતી હોય તો તેની ચર્ચા આપણે ત્યાં નથી અને ધારો કે જુદી ન પડતી હોય તો તેના કારણોની ચર્ચામાં જાણે આપણી સમીક્ષાને રસ નથી કદાચ મુનશી–રમણલાલની નવલકથાઓ અને દર્શક પન્નાલાલની આદિની નવલકથાઓ વચ્ચે કોઈ ભેદક રેખા દોરી શકાય તેમ ન લાગે, પરંતુ છેલ્લા દશકામાં લખાતી કેટલીક નવલકથાઓ જોતાં ગુજરાતી નવલકથામાં નવો વળાંક આવી ગયો છે, એમ કહ્યા સિવાય ન ચાલે આ વળાંક કયા કારણથી આવ્યો છે? એ માત્ર ફેશનપરસ્તી છે? યુરોપનું અનુકરણ છે?—જો અનુકરણ હોય તો એ દિશામાં કેમ આપણા નવલકથાકારને વળવું પડ્યું છે? કે આ બધી માત્ર "નોવેલ્ટી નોવેલ્સ"[3] છે?

આપણા વિવેચને આ દિશામાં ગતિ કરવાની છે ત્યારે આપણે ત્યાં હજુ ક્યાંક એવી પણ સ્થિતિ છે કે રોમાન્સ અને નવલકથા વચ્ચેની ભેદરેખા ભૂંસાઈ ગયેલી લાગે છે

હવે આપણે જુદા જુદા સમીક્ષકોએ ગુજરાતી નવલકથાની આ વીસ વર્ષના ગાળામાં જે સમીક્ષા કરી છે, તે તપાસીશું

આચાર્ય ડોલરરાય માંકડ સંસ્કૃત સાહિત્યમાં નવલકથા મળે છે એમ કહી તેના પર્યાય તરીકે સંસ્કૃત સાહિત્યશાસ્ત્રમાં વપરાતી 'કથા' સંજ્ઞા ધરે છે તેમને મતે સંસ્કૃતમાંની આ કથાઓથી આધુનિક નવલકથા એક તત્ત્વમાં નવીન છે વસ્તુને અનેક ભાગમાં વહેંચી નાખવામાં આવે છે તે રીતિ – બાકી તો "કરણઘેલો" આદિ નવલકથાનું બંધારણ, તત્ત્વમાં કાદમ્બરી, આદિ કથાઓના બંધારણ જેવું છે

વર્ણનપ્રધાનમાંથી કથનપ્રધાન અને તેમાંથી સંવાદપ્રધાન —એવા વિકાસ ક્રમને આપણી નવલકથા પામે છે, એવો તેમનો મત છે તે પછી સંવાદપ્રધાન નવલકથા કેવી રીતે જુદી પડે છે તે બતા

વવા કહે છે "કથનપ્રધાન કે વર્ણનપ્રધાન નવલકથા અને સંવાદપ્રધાન કાર્યવેગવાળી નવલકથા વચ્ચેનો તફાવત તે આગગાડીની મુસાફરી અને ગાડાની મુસાફરી વચ્ચેના તફાવત જેવો છે"– તે પછી આ સાદશ્ય દ્વારા નવલકથામા આવતા 'વર્ણન'ના અંશની ચર્ચા કરે છે લખે છે "નવલકથામા વર્ણનને હજી આજે પણ અગત્યનુ સ્થાન છે, અને ન હોય તો હોવુ જોઈએ તે સ્પષ્ટ છે" તેમને એનો અફસોસ થાય છે કે સંવાદપ્રધાન નવલકથાઓમા આ વર્ણનનુ તત્ત્વ ઓછુ થઈ ગયુ છે કારણ કે તેઓ વર્ણન અને કથનને વાર્તાકલાના બે મુખ્ય અંગ માને છે

નવલકથાની કથનરીતિની ચર્ચા કરતા તેઓ આત્મકથાત્મક અને પરકથાત્મક (ત્રીજા પુરુષમા કહેવાયેલી) પદ્ધતિની વાત કરી આત્મકથાત્મક પધ્ધતિની શૈલીમાં લેખકના વિહારનુ ક્ષેત્ર મર્યાદિત બને છે એ અંગે ચર્ચા કરે છે તેમને આ આત્મકથાત્મકતામા એક દેશપણુ આવવાની સંભાવના લાગે છે

ડૉલરરાય માંકડ "સરસ્વતીચંદ્રનુ" આંતરિક ઘડતર તો ભારતીય છે, એમ કહી ભારતીય કાવ્યશાસ્ત્રમાથી "સકલકથા" સંજ્ઞા લઈ તેને માટે પ્રયોજે છે ભારતીય કાવ્યશાસ્ત્ર પ્રમાણે "સકલ કથામાં" (અને મહાકાવ્યમા પણ) ચાર પુરુષાર્થોનુ નિરૂપણ હોવુ જોઈએ "સરસ્વતીચંદ્ર"મા આ ચારે પુરુષાર્થોનુ નિરૂપણ હોવાથી તે "સકલકથા" છે–એમ તેઓ સિદ્ધ કરે છે ડૉલરરાય માંકડની આ ચર્ચા નવલકથાના સ્વરૂપને સમજવામા કોઈ રીતે ઉપકારક નથી સંસ્કૃત સાહિત્યમાં પ્રાપ્ત થતી કથાઓને નવલકથા સુધી ખેંચી લાવવામા કથા કે નવલકથાનુ કલ્યાણ થતુ નથી માત્ર પ્રકરણ પાડવાની રીતિમા જ કથાથી નવલકથા જુદી છે–એવી એમની દૃષ્ટિ ધરમૂળથી ગલતીવાળી છે એવુ લાગે છે કે તેઓ નવલકથાના સ્થૂલ સ્વરૂપને જ લક્ષમા લેતા હોય વળી નવલકથામા વર્ણનો હોવા

જોઈએ-અને એ રીતે "કરણઘેલો" અને 'સરસ્વતીચંદ્ર" માં વર્ણના હાવભાવો ને વધારે આસ્વાદ્ય લાગે છે, એવી મતલબનો અભિપ્રાય પણ એ જ વાત સિદ્ધ કરે છે તેમણે 'ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી" નવલકથાની સમીક્ષા મૈત્રી, કરુણા મુદિતા અને ઉપેક્ષા-એ ચાર બ્રહ્મવિહારોની દૃષ્ટિએ કરી છે, તે ભાગ્યે જ ઉપયુક્ત નવલકથાને ગ્રેટ કલાકૃતિ તરીકે પામવામાં ઉપયોગી થઈ શકે

વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીએ અલોચ્ય સમયમાં પુન "સરસ્વતીચંદ્ર" વિશે લખ્યું છે, આમેય તે તેમણે તેમના દીર્ઘ વિવેચનઆરંભના ઇતિહાસમાં "સરસ્વતીચંદ્ર" અને "ગુજરાતનો નાથ ' એ બે નવલકથાઓની સમીક્ષા બાદ કરતાં અન્ય નવલકથાઓ કે તેના સ્વરૂપ વિષે સ્વતંત્રપણે કંઈ લખ્યું નથી તેમના નવલકથાના સ્વરૂપ વિષેના ખ્યાલો 'સરસ્વતીચંદ્ર" નો વિવેચનાના આધારે જોઈ શકાય

"સરસ્વતીચંદ્ર" વિષે લખતાં તેઓ કહે છે "પ્રત્યેક સારી નવલકથામાં કોઈ જીવનદૃષ્ટિ, કોઈ સંદેશ, કોઈ સૂચિત ઉપદેશ, કોઈ ગોપન સત્ય પટાંતર નીચે જ હોય છે એને ઘાટ આપવામાં આવું રહસ્ય નિયામક હોય છે વળી નવલકથાનું બાહ્ય કલેવર કંઈ સૉનેટ કે નાટક જેવું સુબદ્ધ પણ નથી અને નવલકથાનું આ જ રૂપ, એમ ગાંઠ વાળીને કોઈ લખશે તો આપણે વચકાઈશું નહી" નવલકથા તરીકે સરસ્વતીચંદ્રની વિવેચના કરતાં લખે છે 'સરસ્વતીચંદ્રમાં નવલકથાનાં આંતર્દ તત્ત્વો છે જ તેથી એ નવલકથા છે જ, ભલે કેટલાક અંશોમાં અતિરેકવાળી યા ન્યૂનતાવાળી લાગે હકીકત એ છે કે દુનિયાની મોટી નવલકથાઓ પાનડે મોટો આદર્શ લખે છે અમરના બલાબલ, પ્રવૃત્તિ, વિધિનિષેધ, ભૂતકાળના સારામાઠા જીવનમૂળિયાંમાં પ્રવેશતા પ્રવાહો, ભાવી માટે અભીપ્સાઓ એ બધું દુનિયાના મોટા ગ્રંથોમાં હોય છે"

"સરસ્વતીચંદ્રની" આ મીમાંસા પરથી વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી

નવલકથાની મહત્તાનું તત્ત્વ તેમાં થતા અનેક વસ્તુઓના સમવાયમાં
જુએ છે અર્થાત્ સામગ્રી એ નવલકથાની ગુણવત્તાનું ધોરણ
થઈ, અને બીજી વસ્તુ કે તેઓ નવલકથાના આકારશૈથિલ્યની બાબતમાં
ઉદાર દૃષ્ટિ ધરાવે છે નવલકથાને કલાકૃતિ તરીકે તપાસવા છતાં
તેમનામાં રહેલા આ અભિમતોને કારણે તેઓ માત્ર કલાકૃતિને
ધોરણે જ મૂલવી શકતા નથી, ઇતર માનદંડો પણ સમાવિષ્ટ
થાય છે

અનંતરાય રાવળે 'સરસ્વતીચંદ્ર' સંબંધી લખેલી આલોચ-
નાઓ જોઈ છે તેમની આલોચનામાં સ્વભાવગત વિશદતા જોવા
મળે છે નવલકથાની સમીક્ષા કરતી વેળાએ તેઓ પણ ઉન્નત જીવન
દર્શનનો પુરસ્કાર કરતા જોવા મળે છે 'ગોવર્ધનરામનું યુગદર્શન"
લેખમાં તેઓ પ્રશ્ન કરે છે "સાહિત્યકારનું સામર્થ્ય શાથી મપાય?
કલાન્વિત રચનાથી જ?' આ પ્રશ્નનો નકારમાં ઉત્તર આપી
કહે છે- 'એના કરતાં વિશેષ તો એના દર્શનથી જ, એના મનની
"રુચિ' કે 'ઉંડ' થી વળી કહે છે વાર્તાકૌશલ અને કલાવિધાન
કરતાં યુગદર્શન અને યુગનો સંદેશ વિશેષ મહત્ત્વના છે" એમને મતે
'સરસ્વતીચંદ્ર"માં આ તત્ત્વો હોવાથી 'વૉર એન્ડ પીસ" જેવી
નવલકથાઓની સમાનકોટિમાં તે બેસે છે

પોતાની નવલકથાઓની જેમ દર્શક પોતાની સમીક્ષામાં પણ
ઉદાત્ત જીવનને લગતાં મૂલ્યો પર ભાર મૂકે છે દર્શકને મન 'યુદ્ધ
અને શાંતિ'ના મહત્તા એક કલાકૃતિ કરતાં ટૉલ્સ્ટૉયે ભવ્ય
જીવનમૂલ્યોનો પુરસ્કાર કર્યો છે, અને પોતાની કૃતિમાં સત્યને
નાયકને સ્થાને સ્થાપ્યું છે તે કારણે છે જીવનનાં મૂલ્યોની અવ
ગણના ન થઈ શકે તે સમજી શકાય તેવી વાત છે પણ એક કલા
કૃતિની મહત્તા માત્ર આવાં મૂલ્યોને અપનાવવાને કારણે જ વધતી
હોય, એમ કેમ માની શકાય? આપણી નવલકથાના વિવેચનમાં

આ " ઉદાત્ત મૂલ્યો " ની વાતે સાચી સમીક્ષાના ધોરણોને ઘણી વાર બાજુએ રાખ્યા છે કોણ જાણે ગોવર્ધનરામે "સરસ્વતીચંદ્ર"માં લખેલી પ્રસ્તાવના કારણભૂત છે કે જે નવલકથા જાણે કે લેખકે પુરસ્કારેલા મૂલ્યો અને ઉચ્ચાશયોના વહનનું માધ્યમ છે, અને તેથી ઘણા બધા સમીક્ષકો નવલકથાને એક સ્વાયત્ત કલાકૃતિ તરીકે તપાસ-વાને બદલે અનિવાર્યત જીવનનાં કે જીવનસંબંધિત મૂલ્યોના સંદર્ભમાં જ તપાસે છે આવા સમીક્ષકોને મન નવલકથા લોકશિક્ષણના પર્યાયથી વિશેષ નથી તેમની સમીક્ષાનો ઉદ્ભવ પણ જાણ્યે અજાણ્યે લોકશિક્ષણની વૃત્તિમાંથી થતો હોય એમ લાગે છે કલાકૃતિમાં વેરાયેલા વિચારોને અલગ પાડીને ગ્રંથસ્થ કરવાની રીત આપણે ત્યાં છે (રમણલાલની નવલકથાઓમાંથી આવા વિચારોનો સંગ્રહ થયો છે) આપણી સમીક્ષામાં પણ આ વૃત્તિ જોવા મળે છે અને વિચારો જેટલા મહાન, લેખકનું દર્શન જેટલું ઉદાત્ત તેટલી કૃતિની ઉચ્ચતા એવું સમીકરણ જોવામાં આવે છે સાહિત્યમાત્ર જીવનના ઉદાત્ત મૂલ્યો માટે છે, એમ માનતો સમીક્ષકોનો આ વર્ગ જાણ્યે અજાણ્યે એક રીતના " પ્રોપેગન્ડિસ્ટ "ની હરોળમાં જઈ બેસે છે એટલે દર્શક ' માનવીની ભવાઈ ' ની ચર્ચા કરતો વેળાએ તેમાં આવતી " ભૂખ " ને આજના જગતની ક્ષુધા સાથે સાંકળી, અણુ બોંબ આદિના નિર્માણ પર આક્રમક સ્વરે જેહાદ પુકારે છે ત્યારે વિનોદ મળી રહે છે

લાગે છે કે દર્શકમાં રહેલો લોકશિક્ષણકાર અને ઇતિહાસકાર તેમની નવલકથા વિષયક સમીક્ષાઓને દોરે છે વિસ્તૃત કથાનકો આપતી, તેમાં નિરૂપાયેલા વિચારોની જ સમીક્ષા કરતી તેમની વિવેચના પરિચયાત્મક જ રહી છે, અને ક્યારેક એમના અભિગ્રહોથી દૂષિત છે અનંતરાય રાવળ જ્યારે કલાવિધાન કરતાં યુગલક્ષી સંદેશ કે યુગદર્શનને વિશેષ મહત્ત્વના લેખે છે ત્યારે ય કલાકૃતિની કલાત્મક સિદ્ધિ માટે ઓરમાઈ દૃષ્ટિ રાખતા નથી, તેમ છતાં

તેમની સમીક્ષાપદ્ધતિ પણ એક રીતે તો પરંપરાગત છે અને તેથી જાણ્યે અજાણ્યે કૃતિના ઘાટ કરતા તેના વક્તવ્ય પર વધારે ભાર મૂકતા જણાય છે "અમૃતા"[૯] નામની નવલકથાની સમીક્ષા કરતી વખતે તે નવલકથાના કથાનકની શૃંખલાના અંકોડા રજૂ કર્યા પછી કહે છે " શ્રી રઘુવીરમાના કલાકારે કલાના માધ્યમ દ્વારા આ બધુ કેવી રીતે સાધ્યુ છે તે ખ્રીલવા માટે સૂક્ષ્મ અહકયતા જોઈશે ' ખરખર તો તેમની પાસેથી જ આ અને આ જ અપેક્ષિત નહોતુ ? "ભાગ્યના ભરુ'ની સમીક્ષા કરતી વેળાએ- " શ્રી પન્નાલાલને વાતા જમાવવાની એટલી બધી ફાવટ છે કે દરેક નાના પ્રસંગને પૂરુ નિરૂપણ આપી આખ્યાનકાર પ્રેમાનંદની માફક તે વાચકોને એકમાંથી બીજા રસમા લઈ જાય છે" કરેલુ આ વિધાન સ્થૂલ ઘટનાઓના નિરૂપણની કુશળતાને અભિનંદન આપે છે કે શુ ?- એવો પ્રશ્ન થાય છે તેમણે "ગ્રામલક્ષ્મી" નવલકથા વિષે વાપરેલાં આ વિશેષણો "રસાળ, સુવાચ્ય, સુબોધક અને આસ્વાદ્ય' ગ્રામ લક્ષ્મીની કઈ વિશેષતા છતી કરે છે ? ચુનીલાલ મડિયાની "લીલુડી ધરતી" ના ઠીક ઠીક દોષ બતાવ્યા પછી "ગુજરાતના આ દાયકાની એક ઠીક ઠીક પાણીદાર સુવાચ્ય વાતા બની છે ' એવુ વિધાન કદાચ તેના લેખકને જ આશ્વાસક બની રહેવા લખાયુ હશે ?

મને લાગે છે કે આવા વિધાનો આપણી સમીક્ષામા ક્યા કાળની એક વિધિ જેવા બની ગયા છે નવોદિતોની નવલકથાઓ માટે તો આ વલણ ભાર ઠીક ઠીક વિસ્તર છે, પણ એ બધી ચર્ચા અત્રે અપ્રસ્તુત છે

કેટલાક વિવેચકોને મન આ ગાળાની નવલકથાઓ કલાસિદ્ધિમા ઊણી ઊતરતી જાય છે ૧૯૫૦મા "આપણુ અત્યારનુ નવલકથા સાહિત્ય" નામના લેખમા ગુલાબદાસ બ્રોકર એવી ફરિયાદ કરે છે કે-"ગોવર્ધનરામ અને મુનશીના કાળમા એ સ્વરૂપે લોકપ્રિયતા

સાથે સાથે જે કલાસિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરી હતી એ સિદ્ધિ અત્યારની ગુજરાતી નવલકથાએ જાળવી રાખી નથી." સમીક્ષકના આ વિધાનને કેવી રીતે તપાસવું ? આજની નવલકથામાં કલાસિદ્ધિ છે તો લોકપ્રિયતા નથી ? કે લોકપ્રિયતા છે તો કલાસિદ્ધિ નથી ? કે બંને ઊણાં છે ? એ વાત તો ઠીક પણ જ્યારે તેઓ એવું વિધાન કરે છે કે "નવલકથાએ યોગ્ય દિશામાં પ્રગતિ કરવી હોય તો આ પ્રેમના આલેખનની કૃત્રિમ ભ્રમજાળમાંથી તેને વહેલું મોડુ મુક્ત થવુ જ પડશે"—ત્યારે નવલકથાની પ્રગતિ સાથે પ્રેમનો પ્રશ્ન કેવી રીતે સંકળાયેલો છે, તે સમજાતું નથી.

અન્ય કેટલાક સમીક્ષકોની જેમ ગુલાબદાસ પણ નવલકથામાં થતી જીવનસમીક્ષાને આધારે ક્યારેક કૃતિની ગુણવત્તાનો કયાસ કાઢતા હોય એવું લાગે છે. રવીન્દ્રનાથની "ગોરા"ની મહત્તા દર્શાવતી વખતે કહે છે: "એમાં સમાજ અને જીવન, ધર્મ અને સત્ય, પ્રેમ અને પવિત્રતા વિષે ઊંડું ચિંતનમય દર્શન છે." તેમની સમીક્ષાને કેટલાક શબ્દો ભાવી ગયા છે,—સુંદર, આકર્ષક, સુવાચ્ય, સદ્‌ભાવપ્રેરક, સચોટ, સહેલાઈથી અને રસપૂર્વક વંચાય તેવી વાર્તા —વગેરે.[૧૬] ગુલાબદાસની સમીક્ષાપદ્ધતિ કોઈને સમજાવતા હોય તે રીતની – એટલે શિક્ષકદૃષ્ટિવાળી છે. વિસ્તૃત સમીક્ષાઓમાં ("ગોરા" કે "આરોગ્યનિકેતન") આ વસ્તુ સ્પષ્ટ થશે. ક્યારેક નવીનોને પ્રોત્સાહન આપવાનું વલણ જે આપણા સમીક્ષકોમાં છે, તે ગુલાબદાસમાં વધારે માત્રામાં જોવા મળે છે. ઉમાશંકરના શબ્દોમાં આ 'થાબડભાણા" શૈલી કહેવાય.

પન્નાલાલની નવલકથાઓનું વિવેચન કરતી વેળાએ સુંદરમ્ નવલકથા વિષે આ પ્રમાણે અપેક્ષા રાખે છે— "એમાં વિશ્વના વિરાટ જીવનને અનેક રીતે જીવતાં, અનેક પાત્રોનો મહામેળો દેખાય. એમાંય ગૌણ અને મુખ્ય પ્રવાહો પોતપોતાની રીતે પુષ્ટ હોય,......એ ત્રણ

પાત્રોની આસપાસ લખાયેલી વાર્તા ગમે તેટલી મોટી હોય તો પણ તેને વાર્તા જ કહેવાય." –સુંદરમ્‌ની નવલકથાની આ વિભાવના પ્રમાણે તો ઘણી નવલકથાઓ (૫૦૦ પૃષ્ઠોની " અમૃતા " પણ) વાર્તામાં ગણાઈ જાય છે. " મળેલા જીવ " માં " વખત અને સમા " ની વાત અને " માનવીની ભવાઈ " માં " બાવાની લંગોટીની વાત " પાછળ જે વાર્તાકથનની શક્તિ છે તે જ જાણે વિશાળ રૂપે એમની નવલકથાઓમાં પ્રગટ થઈ છે, એમ કહી પરાપૂર્વથી આપણે ત્યાં વાર્તાની જે આ કલા ચાલી આવે છે તેને બિરદાવે છે. એક બાજુ સુંદરમ્ જ્યારે પન્નાલાલમાં આ પરાપૂર્વથી ચાલી આવેલી વાર્તાકળા સહજ રીતે ફૂટી નીકળ્યાની વાત કરે છે, ત્યારે તેમની " મનખાવતાર " [૧૪] નવલકથાની સમીક્ષા કરતી વખતે જશવંત શેખડીવાળા પ્રશ્ન કરે છે કે શું પન્નાલાલની કથાઓ " નાટકિયા ફિલ્મી કરામતો – કારીગરીથી સાચે જ સદંતર મુક્ત હતી ? " વળી બીજો અગાઉ પ્રશ્ન એ કર્યો છે કે – " જિવાતા જીવનનું એમાં ખરેખર યથાર્થ પ્રતિબિંબ ઝિલાયું છે ? " તો સામે યશવંત શુક્લનું આ વિધાન આવશે – " અનુભવની સાચકલાઈનો જે રણકો પન્નાલાલની નવલકથામાંથી ઊઠે છે, તેથી આ સ્વરૂપ તેમને વશ થયું છે એની પ્રતીતિ મળે છે. "

આ વિરોધી અભિપ્રાયો જ પન્નાલાલની કૃતિઓને નવેસરથી તપાસવાનો જાણે સંકેત કરે છે. એ દિશામાં વિવેચને પ્રવૃત્ત થવું જ રહ્યું, માત્ર વિધાનો કરી છટકી ન શકાય.

ઉમાશંકર જોશી નવલકથાને " સ્ટ્રક્ચર " ની દૃષ્ટિએ તપાસે છે. રવીન્દ્રનાથની " જોગાજોગ " [૧૬] ની તેમની સમીક્ષા આ રીતની છે, અહીં તેઓ " પંખીપ્રતીક " ને સમગ્ર નવલકથાના " સ્ટ્રક્ચરલ પ્રિન્સિપલ " તરીકે લઈ નવલકથાનું વિવેચન કરે છે. તો [illegible] નવલકથાકાર ફણીશ્વરના[illegible]ની નવલકથા " મૈલાઆંચલ "

આકારને હું મહાનદનો આકાર કહું. એક મોટી નદી રસળતી ચાલે છે, સમુદ્રને મળે છે, અને વચમાં તેને બીજી અનેક નદીઓ મળે છે."[૨૨]

વિ. ર. ત્રિવેદીનો અભિપ્રાય જોઈએ :

"...એ રીતે આ કથા અનેક અગાસીઓવાળા, ઉપરથી જીવન તરફ કરુણા અને મૈત્રીની દૃષ્ટિ નાખતા સ્તૂપ પર લઈ જતી, બોરોબુદરના મંદિર જેવી થઈ છે."[૨૩]

યશવંત શુક્લનો અભિપ્રાય છે :

"આખરે સ્વરૂપ એક આકસ્મિક આવિષ્કાર છે."

"યુદ્ધ અને શાંતિ" નવલકથાના આકારની વાત કરતાં દર્શક લખે છે :

"યુદ્ધ અને શાંતિ"માં નવલકથાના સ્વીકૃત ધોરણનું આકાર-સૌષ્ઠવ નથી...પણ ગંગાને એનો પોતાનો રાહ હોય છે. તેને નહેરની જેમ ધાર્યે માર્ગે માપસરના ખાળિયામાં લઈ જઈ શકાતી નથી. તેના આકારસૌષ્ઠવને ભૂમિતિના આકારોમાં બાંધવું શક્ય નથી. બધી મહાનવલોને તેણે મહાનવલ બનવું હોય તો આમ જ કરવું પડે છે."[૨૪]

આ બધા અભિપ્રાયોની સામે સુરેશ જોષીનો અભિપ્રાય જોતાં જણાશે કે તેઓ "આકાર"ના પુરસ્કર્તા છે. તેઓ લખે છે : "આકૃતિ (આકાર-રૂપ રચના-રીતિ)નું સ્થાન ગૌણ છે એમ કહીએ છીએ ત્યારે સાહિત્ય કે કળાની આપણી સમજમાં ક્યાંક ઊણપ રહી ગઈ હોય એવો વહેમ જાય છે."[૨૫]

સુરેશ જોષીનું નવલકથાવિવેચન આ અગાઉના વિવેચનથી પ્રતીપ છે. અલબત્ત તેમની નવલકથાના સ્વરૂપ વિષેની વિચારસરણી ભાગે પશ્ચિમના મીમાંસકોના આધારે બંધાઈ છે, પરંતુ તેઓ

ગુજરાતી નવલકથાની સમીક્ષાને એક નવો વળાંક આપે છે. તેમના કેટલાક અભિપ્રાય જોઈએ :

"સરસ્વતીચન્દ્ર" ની નવલકથા તરીકેની નિષ્ફળતાનો વારસો ભોગવવામાં હવે ગૌરવ અનુભવવું ન ઘટે."[૨૬]

"સરસ્વતીચન્દ્ર" આ સ્વરૂપના વિકાસ તરફ આંગળી ચીંધવાને બદલે જો અવરોધક મર્યાદારૂપ બની રહે તો નવલકથાના ભાવી વિષે સ્વાભાવિક ચિન્તા થાય જ."[૨૭]

"સરસ્વતીચન્દ્રે" આપણા નવલકથાના વિકાસમાં જેટલે અંશે મર્યાદા નથી ઊભી કરી તેટલે અંશે "સરસ્વતીચન્દ્ર"ની વિવેચનાએ ઊભી કરી છે."[૨૮]

"સરસ્વતીચન્દ્ર" વિષેનાં અને તેની સમીક્ષા વિષેનાં આ અવતરણો સુરેશ જોષીના નવલકથા વિષયક ખ્યાલનો પરિચય આપી રહે છે. ગુજરાતી નવલકથા અને તેના વિવેચન સંબંધી તેઓ બે મુદ્દા મૂકે છે :

(૧) આપણી નવલકથા શુદ્ધ સાહિત્યસ્વરૂપ લેખે વિકસી નથી.

(૨) નવલકથાનાં સાહિત્યસ્વરૂપની આપણે ત્યાં ખાસ સમીક્ષા થઈ નથી.

"કરણઘેલો" થી "પૂર્વરાગ" સુધીની નવલકથાઓનું અવલોકન કરતાં સુરેશ જોષી આ અભિપ્રાય દર્શાવે છે. તેમને મતે—"કરણઘેલો"માં બધી સામગ્રી રૂપાંતરિત થયા સિવાય જ મૂકવામાં આવી છે, "કરણઘેલો" તો નવલકથા લખવાના ટાંચણ રૂપે જ હતી, મુનશીની નવલકથાઓ 'રોમાન્સ' છે, રમણલાલમાં 'કલા પાંખી' છે, દર્શકની નવલકથાઓમાં "સમકાલીન જીવનની સંકુલ વાસ્તવિકતામાંથી છટકી જવાની પ્રવૃત્તિ" જોવા મળે છે, જાનપદી નવલકથાઓમાં "સર્જન કર્મના અભાવની ક્ષતિ" છે અને

બારી નવલકથાઓમાં "અખબારી વાસ્તવિકતા" છે. આ રીતે તેમણે ગુજરાતી નવલકથાઓનો સંપૂર્ણ છેદ ઉડાડી દીધો છે. ત્યાર પછી નવલકથાના વિવેચન અંગે શિકાયત કરતાં કહે છે :

"આપણું વિવેચન પણ આ વાસ્તવિકતા, એમાં આવતાં "જીવંત" પાત્રો, સમકાલીન વાતાવરણ અને જીવનદર્શન – આટલાંથી આગળ વધતું નથી."

"આપણા વિવેચનની શ્રદ્ધા છે કે કળાનો ઘાટ તો એનામાં રહેલા જીવનસત્ય વડે જ ઘડાય છે.[૨૯]

સુરેશ જોષી નવલકથાના "આકાર" પર વિશેષ ભાર મૂકે છે. "સરસ્વતીચંદ્ર" સામે તેમનો એક મુખ્ય વાંધો તેના આકારશૈથિલ્ય પરત્વે છે. આ "આકાર" વિષે તેમનો ખ્યાલ કેવો છે ?

"તો આ "આકાર" એટલે શું ? બાહ્ય કલેવર ? સ્વરૂપ ? રચનાનું રૂપ ? આ સંજ્ઞાનો આપણા અલંકારશાસ્ત્રની પરિભાષામાં અનુવાદ કરવો હોય તો "રસનિષ્પત્તિ"ની પ્રક્રિયા એમ કરી શકીએ. "ભાવ" ને રસની કોટિએ લઈ જવાનુ કવિકર્મ આપણા આસ્વાદનુ કારણ છે. જીવન આપણને કલા માટેની સામગ્રી પૂરી પાડે છે, કલા એને જે વિશિષ્ટ આકાર આપે છે, તે વડે આપણે જીવનને સાચી રીતે ઓળખી શકીએ છીએ..."

"આકાર"નું મહત્ત્વ પ્રતિપાદિત કરવા તેઓ એરિસ્ટોટલ અને ઓર્તેગાનો આશ્રય લે છે. એટલે કે "પ્રતિમા સુવર્ણની હોય પણ ઘાટઘૂટ વિનાની હોય તો ચાલી જાય એમ કહી શકાય નહિ." અને "કલાકૃતિ તેના આકારને લીધે જીવે છે, એની સામગ્રીને આધારે નહિ, સ્વાભાવિકશ્રી તેના સંઘટનમાંથી અને સુગ્રથિતતામાંથી જન્મે છે. સાહિત્યવિવેચને એ સંઘટન (સ્ટ્રક્ચર) પર ધ્યાન કેન્દ્રિત રવું જોઈએ."

વળી ઓર્તેગાને પગલે પગલે ચાલીને તેઓ ઐતિહાસિક નવલકથાને સાચી નવલકથાના વર્ગમાંથી નિર્વાસિત કરે છે. [૩૧]

સુરેશ જોષી સાહિત્યજગતમાં "પૂર્ણતા"ના આગ્રહી લાગે છે અને તેથી તેમની વિવેચના "નેતિમૂલક" બની છે.

સુરેશ જોષીએ બહુ ઓછી નવલકથાઓની વિસ્તારથી સમીક્ષા કરી છે, (બે ત્રણ યુરોપની નવલકથાઓ અને બે જ ગુજરાતી નવલકથાઓ) પણ તેમણે ગુજરાતી નવલકથાઓનુ સર્વેક્ષણ આપણને તેમની દૃષ્ટિએ આપ્યું છે. "ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી"ની કરેલી સમીક્ષાને આધારે તેમની સમીક્ષા પદ્ધતિનો તો ખ્યાલ આવે જ છે, નવલકથાની સમીક્ષામાં તેમની સૈદ્ધાંતિક સ્થાપના પણ જોવા મળે છે.

"આ પરિસ્થિતિમાં રહેલાં વિરોધી બળો, એની સાથેનો પાત્રોનો સંઘર્ષ, આ બેના સજીવ સંસ્પર્શથી ઉઘેળાતો જતો કથાપટ, ને એમાં ઇંગિત રૂપે, વાતાવરણ રૂપે પ્રગટ થતો, એને નિયંત્રિત કરનાર ઋતનો અણસાર–આવું કશું અહીં નથી." "એમાંનાં પાત્રો તે સમીકરણો ને સંજ્ઞાઓ છે." "કલાને જે સંવિધાનાત્મક તત્ત્વની અપેક્ષા છે તેના અભાવને કારણે કથાનકની ગૂંથણીમાં કાકતાલીયતા, પાત્રાલેખનમાં પાત્રની ફિક્સનલ ડેન્સીટીનો અભાવ, એક ચેતના કે સંવેદનાનું ચેતનાના વિભિન્ન સ્તરો પર પ્રગટ થતું રૂપ બતાવવાની અશક્તિ, આ બધું રસાસ્વાદમાં ક્ષતિકર નીવડે છે. "સરસ્વતીચંદ્ર'નું પુરાણું ખોખું જ લેખકે અહીં વાપર્યું છે."[૩૨]

સુરેશ જોષીના આ અભિપ્રાયો સામે ચુનીલાલ મડિયાનો આ અભિપ્રાય કેટલો પ્રતિ-કૂલ છે?

"ચાતુરીભર્યો કથાગોફ, ડગલે ને પગલે ઉત્તરોત્તર જિજ્ઞાસા

વધારતી વસ્તુસંકલના, ચમત્કૃતિભરી ઘટનાઓ, એકથી વધારે અર્થમાં જીવંત પાત્રાલેખન, મર્મયુક્ત, ક્વચિત્ ભારેખમ, ક્વચિત્ હળવા છતાં સદાય શિષ્ટ અને રસળતા સંવાદો આ નવલકથાનાં આકર્ષણો છે."[33]

અહી ગુજરાતી નવલકથાની સમીક્ષાની મૂલ ભીત્તિ જ કેટલી અલગ અલગ છે, તે જોઈ શકાય છે. કૃતિ વિષેના અભિપ્રાયની ચર્ચા અહીં અપ્રસ્તુત છે, પરંતુ એક ને એક ઘટક તત્વ વિષે જે આભધરતી જેટલી અસમાનતા આવે છે તેના કારણ નવલકથા વિષેની સમીક્ષકોની જુદી જુદી વિભાવનામાં રહેલાં છે. સુરેશ જોષી આકારની દષ્ટિએ નવલકથાનુ મૂલ્યાંકન કરવાનો આગ્રહ સેવે છે, પરંતુ તેમની વિવેચના પ્રકારાંતરે કથયિતવ્યના વિવરણમાં પણ ક્યારેક પડી જાય છે. ખાસ કરીને પશ્ચિમની નવલકથાઓની (કાફ્કાની "દુર્ગ," દોસ્તોયવસ્કીની "ભોંયતળિયેની ઓરડી" અને "ક્રાઇમ એન્ડ પનિશમેન્ટ" વગેરે) આલોચનામાં તે તે લેખકનો જીવન પ્રત્યેનો જે અભિગમ છે તેના પર જ્યાદા ભાર મૂકતા જોવા મળે છે. કદાચ પશ્ચિમના વિવેચનમાં પણ એ સ્થિતિ હશે. એટલે સુઝાન લેંગર કહે છે: "કાફ્કા અને સાર્ત્ર પરત્વે ઉમટેલા ચર્ચાપૂરમાં આપણને તેમની સાહિત્યિક શક્તિઓ વિષે ભાગ્યે જ બે શબ્દ સાંભળવા મળે છે – જે સાંભળવા મળે છે તે તેમની માની લીધેલી અંગત લાગણીઓ અને નૈતિક વલણો વિષે, તેમની જીવનની સમાલોચના વિષે. પણ આમાંની ઘણી ખરી "સમાલોચના" તે જીવનનુ પોતાનું કલાત્મક દર્શન નથી...તે "સમાલોચના" તો વધતો ઓછો કલ્પિત રચના રૂપે રજૂ કરેલો તર્કબુદ્ધિજન્ય અભિપ્રાય જ છે"[34]

આપણે ત્યાં પણ થતી નવલકથાની સમગ્ર વિવેચનાના સંદર્ભમાં આ અભિપ્રાય એકદમ યોજી શકાય તેમ છે, અને તેમાંથી

"આકૃતિ"નું મહત્ત્વ કરનાર વિવેચકેાય મુક્ત નથી. નવલકથાના વિવેચનક્ષેત્રમાં નવી કલમેાનેા પણ ઉદય થતેા જાય છે. લગભગ છેલ્લા પાંચેક વર્ષથી આ નવી કલમેાનાં ચબરાકિયાં જોવા મળે છે. જો કે વિવેચનનાં ચેાક્કસ ધેારણેાને આધારે તેઓ સમીક્ષા કરે છે તેમ કહેવું પ્રાપ્ત થાય તેવું નથી. અગાઉના વિવેચકેાની તુલનામાં એક વસ્તુ એ તરી આવે છે કે આ નવીનેા, કલાકૃતિમાં ઉદાત્ત જીવનમૂલ્યેા કે માર્ગદર્શનની અપેક્ષા રાખ્યા વિના એક કલાકૃતિ તરીકે જોવાનું વલણ ધરાવે છે તે છતાં તેઓનાં વિવેચનનાં "ટુલ્સ" હજી કાચી સમજને કારણે કદાચ બુઠ્ઠી ધારવાળાં લાગે છે. કલાવાદી દૃષ્ટિકેાણ હરકેાઈ રાખી શકે છે. અને એ રીતે કૃતિનેા આસ્વાદ લેવામાં તે પ્રવૃત્ત થાય તે ઇષ્ટ છે અને આ રીતે કલાકૃતિનેા ભાવક તરીકે આસ્વાદ લીધા પછી પણ વિવેચકે તેા તેનું મૂલ્યાંકન કરવાનું છે. વિવેચન એ સહજ "સૂઝ"નેા વિષય નથી, વૈયક્તિક પ્રતિભાવેાને શબ્દબદ્ધ કરી દેવાથી વિવેચન થઈ જતુ નથી. અને તેથી વિવેચક તરીકેની સજ્જતાનેા પ્રશ્ન ઊભા થાય છે નવીન વિવેચનમાં આ સજ્જતા જોવા મળે છે ખરી? અહીં "નવીન" શબ્દ કામચલાઉ, ચર્ચામાં સરળતા થાય એ માટે યેાજ્યેા છે. પશ્ચિમના કેટલાક કથાલેખકેા આપણે ત્યાં લેાકપ્રિય છે: સાર્ત્ર, કામુ, કાફ્કા, દેાસ્તેાયવસ્કી વગેરેનાં નામેા વારંવાર લેવાય છે જૉય્સ અને પ્રુસ્તનેા પણ નામેાચ્ચાર સંભળાય છે અને હમણાંના વિવેચનમાં અસ્તિત્વવાદ, એબસર્ડ, સ્ટ્રીમ ઑફ કૉન્સિયસનેસ, એન્ટી નેાવેલ વગેરે શબ્દેાનેા ઠીક ઠીક રણકાર સંભળાય છે. પરંતુ વિરલ અપવાદેા સિવાય, આપણું આ નવીન વિવેચન "લિટલ નેાલેજ"ની સ્થિતિએ છે. વિવેચન કરતી વેળાએ પશ્ચિમના વિવેચકેામાંથી લાંબું અવતરણ આપવાનું રૂઢિની સ્થિતિએ પહેાંચી જતું જોવા મળે છે. પરિણામે, પ્રકારાન્તરે કૃતિનું વિવેચન બાજુએ જ રહી જાય છે અને વિવેચકની "વિદ્વત્તા" જ પમરતી જોવા મળે છે. આપણે

નવલકથાકાર પ્રમાણમાં અધિક જાગૃત બનતો જાય છે, તેમ નવલ-કથાના ક્ષેત્રમાં થતા ભિન્ન ભિન્ન પ્રયોગો દર્શાવી આપે છે. પરંતુ વિવેચન આપણે ત્યાં થતા પ્રયોગો પ્રત્યે એટલી ગંભીરતાથી અભિમુખ થયું નથી. એટલે 'નવલકથાનાં સ્વરૂપમાં નવરચના' થઈ રહી છે એ આપણું વિવેચન લક્ષ કરી શક્યું છે, પરંતુ શી પેર એ નવરચના આવી રહી છે અને કઈ દિશામાં આવી રહી છે, તેના પરીક્ષણનું કાર્ય શેષ છે. અભિનવ પ્રયોગોને ઉચિત રીતે પારખવામાં નવલકથાનું વિવેચન પરાજિત થતુ લાગે છે. વિવેચનને પડકારે તેવી નવલકથા આપણે ત્યાં લખાઈ નથી–એમ ભલે કહેવાતું હોય તેમ છતાં આજની નવલકથાની તુલનામાં એના થતા વિવેચનની સ્થિતિ જોતાં એમ કહેવાનું પ્રાપ્ત થાય છે કે ગુજરાતી નવલકથા કરતાં એની સમીક્ષા પાછળ રહી ગઈ છે.

સંદર્ભો

[આ નિબંધ તૈયાર કરતી વેળાએ આલોચ્ય ગાળામાં (૧૯૪૫–૧૯૬૫) નવલકથા વિશે લખાયેલાં મહત્ત્વનાં લખાણો તપાસવામાં કાળજી રાખી છે. તેમ છતાં જયંતિ દલાલના 'રેખા' માસિકમાં યશવંત શુક્લે ગુજરાતી નવલકથા વિષે લખેલી લેખમાળા–જેવાં લખાણો રહી ગયાનો ખેદ છે.]

(૧) The Novelist as Philosopher–પુસ્તકમાં તેના સંપાદક John Cruickshankની ભૂમિકા આ સંદર્ભમાં પઠનીય.

(૨) Encounter સપ્ટે. ૬૪ માં-The Writer & His Problems માં આયોનેસ્કોનું આ વિધાન- " The fact is that ordinary " Criticism, " which is external to the work, does not go far towards defining it in its essential originality. What it says about a given work could apply to several others, to a whole family of works."

(૩) The Novel and the Modern World ના પ્રથમ પ્રકરણમાં David Daiches ૧૮મી ૧૯મી સદીની નવલકથાથી ૨૦મી સદીની નવલકથા કેમ નોખી પડે છે તેની સૂક્ષ્મ છણાવટ કરે છે, તે અને તે સાથે Daedalus (Spring 1963) ના Perspectives on the Novel ના વિશેષાંકનાં સંપાદકીય વક્તવ્ય (પૃ. ૨૦૦) આ સંદર્ભમાં જોઈ શકાય.

(૪) ' નૈવેદ્ય ' માંના ત્રણ લેખો—(૧) સરસ્વતીચંદ્ર એક સકલકથા
(૨) નવલકથા અને નવલિકા
(૩) ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી

(૫) ગોવર્ધનરામ ' ચિંતક અને સર્જક ' પ્રકરણ-૪-૫.

(૬) આ સંદર્ભમાં Essays in Criticism (Vol.VIII No-1.)માં On the Craftsmanship of War and Peace નામના લેખમાં John Hagangનું વક્તવ્ય જુઓ. "The unrivalled moral grandeur of the novel depends less upon the choice of a subject wich embraces a majestic sweep of time and space and the cataclysmic events of one of the greatest wars of history, than upon so many elusive verbal manipulations, echoes of archetypal situations in romance, epic and myth, and subtle juxtapositions of character and scene, that criticism

સંપાદક મહાવીરપ્રસાદ દ્વિવેદીનું સાહિત્યિક વર્ચસ હતું. દ્વિવેદીજીમાં એક બાજુ ભાષાસંસ્કારની વૃત્તિ હતી તો બીજી બાજુ સરલ, ઉદાત્ત અને પ્રેરક ભાવનાવાળી કવિતાને પુરસ્કારતી દૃષ્ટિ. શૃંગારપ્રધાન કવિતાની એમને ભારે સૂગ હતી; તે એટલે સુધી કે કાલિદાસના 'કુમારસંભવ'ના માત્ર પાંચ સર્ગનો જ અનુવાદ હિન્દીમાં પ્રગટ કરી પાઠકોને કાલિદાસની શૃંગારકવિતાથી બચાવી લીધેલા ! કવિતાના આંતરસૌષ્ઠવ કરતાં ચમત્કારપ્રધાન પદ રચવા પ્રત્યે તે વિશેષ ઝોક આપતા.

આ રીતે ગુપ્તજીના કાવ્યઘડતરમાં પિતાના ધાર્મિક અને વૈષ્ણવી સંસ્કાર, હિન્દી સંસ્કૃત અને બંગાળી કવિતાનું પરિશીલન, સામાયિક રાષ્ટ્રીય આંદોલનો અને મહાવીરપ્રસાદ દ્વિવેદીની કાવ્યભાવના—આ બધાં વિધાયક બળો બનીને આવે છે. મૈથિલીશરણે પચાસ ઉપરાંત કાવ્યરચનાઓ કરી છે તેમાંથી કેટલીક રચનાઓનું મૂલ્ય માત્ર સામાયિક હતું, પરંતુ તે સિવાય તેમની ઘણી મહત્ત્વની કૃતિઓ છે. 'જયદ્રથવધ,' 'ભારતભારતી,' પંચવટી, 'અનઘ' 'સાકેત,' 'યશોધરા,' 'નહુષ,' 'જયભારત,' 'વિષ્ણુપ્રિયા' તેમની મુખ્ય રચનાઓ છે. બંગાળીમાંથી 'મેઘનાદવધ' જેવા પ્રશિષ્ટ ગ્રંથોના અનુવાદો પણ તેમણે આપ્યા છે.

'રંગમેં ભંગ' રચના વડે ગુપ્તજીએ ધ્યાન ખેંચ્યું હતું, પરંતુ તે પછી પ્રગટ થનાર 'જયદ્રથવધ' કવિને લોકપ્રિયતા રળી આપે છે. મહાભારતમાંથી પ્રસંગ લઈને લખાયેલા આ ખંડકાવ્યમાં અભિમન્યુની તેજોમૂર્તિ છતી થઈ છે. વીર અભિમન્યુમાં તે વખતના રાષ્ટ્રીય વીરનો આદર્શ મૂર્તિમંત થતો જોઈ શકાય. 'જયદ્રથવધ'માં કવિની કેટલીક વિશેષતાઓ પણ સવિશેષ તો મર્યાદાઓ જોવા મળે છે. કવિની ઉપદેશપ્રિયતા અપ્રિય થઈ પડે છે. જ્યાં થોડાં વાક્યોથી ચાલે તેમ હોય ત્યાં લાંબાં સંભાષણો સાંભળવા મળે છે. પહેલો સર્ગ

જે રીતે સહજ સૌષ્ઠવયુક્ત છે તે સૌષ્ઠવ પછીના સર્ગોમાં જોવા નથી મળતું. અભિમન્યુના વધ પછી સતત ત્રણ સર્ગો સુધી એકસૂરા વિલાપનાં આંસુ સુકાતાં જ નથી. યુધિષ્ઠિરનાં કૃષ્ણ પ્રત્યેનાં સ્તુતિ સ્તોત્રોથી ધરાઈ જવાય છે અને આયાસસિધ્ધ પ્રાસ ત્રાસરૂપ બની જાય છે ઘણી વાર. કવિનો સમગ્ર ઉપમાલોક સંસ્કૃત કવિતાજન્ય છે.

૧૯૧૩ માં જ્યારે 'ભારતભારતી' પ્રગટ થયું ત્યારે કવિની લોકપ્રિયતા હિન્દીભાષી પ્રદેશોના સીમાડાઓને ઓળંગી જાય છે. 'ભારતભારતી'ની રાષ્ટ્રીયતા આજે જોતાં સામ્પ્રદાયિકતાથી વિશેષ નહિ લાગે. કાવ્યગુણે પણ તેનુ કોઈ આકર્ષણ નથી લાગતુ. તેનું મૂલ્ય માત્ર ઐતિહાસિક છે એમ કહી શકાય. મૈથિલીશરણની 'જયદ્રથવધ' કે 'ભારતભારતી' જેવી રચનાઓ કાવ્યગુણે ઉત્તમ ન હોવા છતાં જે આટલો બધો સત્કાર ઝીલી શકી તેનુ કારણ કદાચ તે વખતની લોકોની એક વિશેષ પ્રકારની ભાવનારુચિમાં રહ્યું હશે. કાવ્યરસની અપેક્ષા તે દિવસોમાં લોકો આવા ભાવોદ્દીપક આદર્શો પ્રતિ વધારે ઢળતા હોય એમ લાગે છે.

'પંચવટી'માં ગુપ્તજી સૌ પ્રથમ તેમની શક્તિઓનો પરિચય કરાવે છે. 'પંચવટી' સ-રસ ખંડકાવ્ય છે. રામાયણમાંથી આ ખંડકાવ્યનો પ્રસંગ લેવાયો હોવા છતાં કવિ અહીં પોતાની મૌલિકતા અને સર્જકતા સિદ્ધ કરતા જણાય છે. સામયિક ભાવધારાને કવિ અવિચ્છેદ્ય રીતે ગૂથી શક્યા છે. ગાંધીજીના વિચારોનો પ્રભાવ પણ આ રચનામાં દેખાશે. પ્રાકૃતિક સૌન્દર્યના પરિવેશમાં કવિએ એક નાના પ્રસંગનું નિરૂપણ કર્યું છે. લક્ષ્મણનુ ચરિત્ર અત્યંત કુશળતાથી અહીં સ્ફુટ થતું જોવા મળે છે. કાવ્યબાની સરળ અને પ્રવાહી છે અને સંસ્કૃતનાં ભારે અલંકરણોથી મુક્ત છે. ગુપ્તજીના લક્ષ્મણ વાલ્મીકિ કે તુલસીના લક્ષ્મણ નથી. તેવી રીતે જાનકી પણ. કદાચ 'પંચવટી' ઘણા લાંબા સમય સુધી લોકોમાં પ્રિય રહેશે.

'સાકેત' કવિની દીર્ઘ સાધનાનું ફળ છે. રવીન્દ્રનાથે 'કાવ્યેર ઉપેક્ષિતા' નિબંધમાં 'ઊર્મિલા' આદિ ચરિત્રો પ્રત્યે પોતાની અપૂર્વ કરુણાવિગલિત આર્ષદૃષ્ટિથી ધ્યાન ખેંચ્યું. તે પરથી મહાવીરપ્રસાદ દ્વિવેદીએ 'કવિઓની ઊર્મિલા વિષયક ઉદાસીનતા' નામે એક લેખ લખ્યો. મૈથિલીશરણને આ ઉપરથી 'ઊર્મિલા'ને કેન્દ્રમાં રાખીને એક પ્રબંધકાવ્ય લખવાનો વિચાર થયો. કાવ્યની ઉપેક્ષિતા ઊર્મિલા પ્રત્યેની કવિની લાગણી પછી તો ઊર્મિલા સુધી જ સીમિત ન રહેતા ગૌતમપત્ની યશોધરા અને છેક છેલ્લે 'વિષ્ણુપ્રિયા' સુધી વિસ્તરતી જોવા મળે છે.

'સાકેત' બાર સર્ગોમાં લખાયેલું બૃહદ્ પ્રબંધકાવ્ય છે. તેનો આકાર અને પ્રકાર મહાકાવ્યોચિત લાગે છે. સાકેત એટલે અયોધ્યા. કવિ અયોધ્યામાં જે બનાવો બની શકે તે બનાવો પૂરતા કેન્દ્રિત થવાનો પ્રયત્ન કરે છે, જેથી ચૌદ વર્ષ અયોધ્યામાં ઊર્મિલાએ કેવી રીતે વીતાવ્યાં હશે તેનું નિરૂપણ કરવાનો અવકાશ રહે. પરંતુ બીજી બાજુ કવિ આખી રામાયણી કથાને ગૂંથી લેવાનો ઉપક્રમ પણ સેવે છે. ઊર્મિલા પ્રત્યેની સહાનુભૂતિ અને રામ પ્રત્યેની ભાવભકિત કવિને 'સાકેત'ના પ્રબંધત્વના સપ્રમાણ આયોજનમાં નિષ્ફળ બનાવે છે. કાવ્યનો આરંભ લક્ષ્મણ–ઊર્મિલા વિનોદથી થાય છે.

કવિ વારે વારે ઊર્મિલાને પાઠકો સન્મુખ ધરે છે, જેથી ઉપેક્ષિતા ઊર્મિલાની ઉપેક્ષાનું સાટું વળે. આરંભના આઠ સર્ગોમાં ભરતમિલાપ સુધીના પ્રસંગો કવિએ ગૂંથ્યા છે. નવમા અને દશમા સર્ગમાં વિરહિણી ઊર્મિલાનો વિલાપ અને છેલ્લા બે સર્ગોમાં શેષ રામાયણી કથાની પરિક્રમ્મા કવિ કરી લે છે. આરંભના આઠ સર્ગોમાં કેટલાક દિવસોની ઘટના છે, તો છેલ્લા બેમાં વર્ષોની ઘટનાઓ છે.

નવમા અને દશમા સર્ગમાં ઊર્મિલાનો વિલાપ સમગ્ર સાકેત

કાવ્યના ઔચિત્યની દૃષ્ટિએ નિર્વાહ્ય નથી લાગતો. તેમાં કવિ સમતુલા જાળવી શક્યા નથી. ઊર્મિલાને પ્રમુખતા આપવાના આગ્રહમાં કવિ ઊર્મિલાને પણ અન્યાય કરતા હોય એમ લાગે છે.

'સાકેત'ની એક વિશેષતા છે તેનાં પાત્રોમાં ઊપસી આવતો માનવતાવાદ. 'સાકેત'ના રામ પૃથ્વી પર સ્વર્ગ ઉતારવા આવ્યા નથી, પરન્તુ પૃથ્વીને જ સ્વર્ગ બનાવવા આવ્યા છે. ઊર્મિલા પોતાના વિરહના દિવસોમાં પણ આ માનવતાવાદી ભાવનાનું દર્શન કરાવે છે. સામાન્ય રીતે વિરહિણીઓને અકારાં થઈ પડતાં ચંદ્ર, વસંત કે વર્ષાનું તે ઊલટથી સ્વાગત કરે છે. 'સાકેત'માં કૈકેયી એક નવો અવતાર પામે છે. (ભાસનો પ્રભાવ હોય કદાચ.) કૈકેયી પ્રત્યેનો રોષ શમી જઈ તેના પ્રત્યે સહાનુભૂતિ જાગે તે રીતે તેનું આલેખન કરવામાં આવ્યું છે.

'સાકેત'માં વપરાયેલા છંદ પ્રબંધની મર્યાદા બનીને આવે છે અને વિશેષ કરીને તો ત્યાં જ્યાં કવિ દૂરતાની છાપ ઊભી કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે. ગુપ્તજીએ 'સાકેત'ની રચના પહેલાં માઈકેલ મધુસૂદન દત્તના 'મેઘનાદવધ'નો હિન્દીમાં અનુવાદ કર્યો હતો. તેમાં તેમણે અમિત્રાક્ષર પ્રાસરહિત પયારની રીત પર કવિત્તને યોજ્યો છે અને કહેવું જોઈએ કે કવિએ કુશળતાથી તેનો સમગ્ર કાવ્યમાં નિર્વાહ કર્યો છે. 'સાકેત'માં આ છંદ યોજવાનું કવિને કેમ સૂઝયું નહિ હોય? જોકે પછી કવિ 'સિદ્ધરાજ' અને 'વિષ્ણુપ્રિયા'માં આ છંદ યોજે છે.

'સાકેત'ની ઊર્મિલા જ કવિને 'યશોધરા' કાવ્ય લખવાની પ્રેરણા આપે છે. ગુપ્તજીએ હિન્દી કવિતામાં એક કારુણ્યમૂર્તિ નારીની પ્રતિષ્ઠા કરી છે, જે ઊર્મિલા, યશોધરા ને વિષ્ણુપ્રિયામાં જોવા મળે છે. 'યશોધરા' છે તો પ્રબન્ધરચના, પણ તે સિવાય

એ બીજું ઘણું છે. એની રચનાવિધિ સાવ નોખી રીતની છે. અન્ય પ્રબંધકાવ્યોની જેમ કવિ ઇતિવૃત્તનું નિરૂપણ કરતા નથી, પરન્તુ અલગ અલગ પાત્રોની ઉક્તિઓ દ્વારા પ્રબંધની આકૃતિ ઉપસાવતા ગયા છે. વળી ગદ્ય, નાટક, ઊર્મિગીત આ બધા સાહિત્યપ્રકારોનો ઉપયોગ કરી એક ' ચમ્પૂ ' કથાનો ખ્યાલ ઊભો કર્યો છે.

' યશોધરા 'માં યશોધરા નારીના આત્મગૌરવની પ્રતિષ્ઠા કરે છે. સિદ્ધાર્થે ગૃહત્યાગ કર્યો તેનું દુઃખ તેને એટલું મોટું નથી જેટલું દુઃખ ચોરીછૂપીથી—પોતે રોકી રાખશે એવી બ્હીકથી–ચાલ્યા ગયાથી થાય છે. ઊર્મિલાને ચૌદ વર્ષનો અવધિ છે, પરન્તુ યશોધરાને આવો કોઈ અવધિ નથી. યશોધરા રાહુલજનની પણ છે. વિરહિણી અને જનની યશોધરાનાં આ બે પાસાં કવિએ ઉચિત રીતે ઉપસાવ્યાં છે. સિદ્ધાર્થ બુદ્ધ બનીને આવતાં આખુ કપિલવસ્તુ તેમનું સ્વાગત અને અભિવાદન કરવા દોડી જાય છે, પરન્તુ માનિની યશોધરા ' ઉદ્ધારક ચાહે તો આવે ' કહી ઘેર જ રહે છે અને સ્વયં ગૌતમ યશોધરાને ત્યાં જાય છે.

લગભગ એ જ પરિપાટી પર ' દ્વાપર 'ની રચના કવિ કરે છે. ' દ્વાપર ' એક રીતે વિશિષ્ટ રચના છે. જુદાંજુદાં પાત્રો આવીને કૃષ્ણ પ્રત્યેના અનુરાગને પોતાના સંદર્ભમાં પ્રગટ કરી જાય છે અને એ રીતે કૃષ્ણનું ચરિત્ર રચાતું જાય છે.

' જયભારત ' સાકેત કરતાંય મોટી રચના છે. તેને પ્રબંધરચના કરતાં સંકલનગ્રંથ કહેવાનું ઉચિત થઈ પડશે. આ પહેલાં કવિએ મહાભારતના પ્રસંગો લઈને નાનાંમોટાં આખ્યાનકાવ્યોની રચના કરી હતી, તેમાંથી [illegible] અથવા તેમાં થોડા ફેરફાર કરીને અને જરૂર પડ્યે [illegible] ' કવિ ' જયભારત 'ની રચના

કરે છે. મોટામાં મોટો દોષ આ ગ્રંથનો એ લાગે છે કે એમાં સાદ્યંત કોઈ એવું વ્યાવર્તક તત્ત્વ નથી જે સમગ્ર કથાને એકસૂત્રમાં પરોવી રાખી શકે. કદાચ યુધિષ્ઠિરનું પાત્ર એક એવું પાત્ર છે જે આ બધા પ્રસંગોને એકસૂત્રતા આપતું જણાય.

'વિષ્ણુપ્રિયા' ગુપ્તજીની અંતિમ મહત્ત્વની રચના છે. વિષ્ણુપ્રિયા આમ તો ઊર્મિલા કે યશોધરાના ચરિત્રનો એક નવો વિકાસ લાગવાનો સંભવ છે. ગોરાંગદેવ પ્રતિ વિષ્ણુપ્રિયાનો સહજ અનુરાગ, લગ્ન અને પછી ગોરાંગના ગૃહત્યાગ પછીની વિષ્ણુપ્રિયાની કરુણ સ્થિતિનું આલેખન આ ખંડકાવ્યમાં કરવામાં આવ્યું છે. ઊર્મિલા અને યશોધરા રાજમહેલમાં રહેનાર પાત્રો છે. ઊર્મિલાને ચૌદ વર્ષનો અવધિ છે; યશોધરાને અવધિ જેવું નથી, પરન્તુ રાહુલને તેની ગોદમાં રમતો મૂકીને સિદ્ધાર્થ ગયા છે, જ્યારે વિષ્ણુપ્રિયા તો સામાન્ય પરિવારની નારી છે અને તેમાંય તે નિઃસંતાન છે. સાસુની સેવાની સાથે સાથે પોતાના જીવનનિર્વાહ માટે પણ તેને પ્રયત્ન કરવાનો છે. ભાંગી જતી સાસુને પોતાના બળવડે ટકાવી રાખતી, ચૈતન્યદેવના વ્યક્તિત્વના ઓછાયામાં જરાય નહી અળપાતી એવી નારીમૂર્તિ વિષ્ણુપ્રિયા છે. રવીન્દ્રનાથની કુમુદિની માટે શ્રી ઉમાશંકર જોશીએ વાપરેલા શબ્દો 'પ્રતાપી નમ્રાત્મા' તેને માટે યોજી શકાય તેમ છે. કવિની આ કાવ્યમાં બાની જુઓ. નિરલંકાર. મેઘનાદવધનો છંદ કેટલી સહજ રીતે અહીં સધાયો છે!

મૈથિલીશરણની આ મુખ્ય મુખ્ય રચનાઓ છે. આ રચનાઓ પરથી ગુપ્તજીની કાવ્યસિદ્ધિઓનું મૂલ્યાંકન કરી શકાય તેમ છે, પરંતુ જો તેમની સમગ્ર કાવ્યપ્રવૃત્તિનું અવલોકન કરીએ તો કવિના માનસનો સહેજે પરિચય સાંપડે. ગુપ્તજીનું ચિત્ત અત્યંત સંસ્કારગ્રાહી છે અને તેથી આટલાં વર્ષોની સુદીર્ઘ સાહિત્યયાત્રામાં તે પોતાના જમાનાથી પાછળ રહી જતા લાગતા નથી. સમસામયિક રાષ્ટ્રીય–સામાજિક

આંદોલનોના પ્રભાવ સીધી યા આડકતરી રીતે કવિની રચનાઓમાં જોવા મળે છે તો નવાં નવાં આવતાં સાહિત્ય આંદોલનોથી પણ તે પોતાની જાતને અળગી રાખતા નથી. એ વાત જરૂર છે કે કવિએ પોતાની કાવ્યપ્રવૃત્તિને એક વિશેષ વાદમાં બાંધી રાખી નથી. છાયાવાદના પ્રબળ આવેગમાં તે વહી ગયા નથી કે પ્રગતિવાદની પ્રચારાત્મકતાના શિકાર પણ કવિ નથી થયા. કવિ પોતાની રીતે પોતાની કાવ્યસાધનામાં પ્રવર્તમાન રહે છે અને પ્રત્યેક વેળા તે કંઈક વિશેષ સિદ્ધ કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે.

કવિ તરીકે મૈથિલીશરણની પ્રતિભા પ્રબંધરચનાઓમાં સવિશેષ જોવા મળે છે, પરંતુ એક પ્રબંધ રચનાર કવિમાં જે અને જેટલી શક્તિઓ જોઈએ તે અને તેટલી શક્તિઓ મૈથિલીશરણમાં જોવા નથી મળતી. કવિની પાસે જેટલો ભાવનાઓનો આવેગ છે તેટલી કલ્પનાની ઊંચાઈ નથી. મોટા ભાગના પ્રસંગોનું તેઓ વર્ણન કરે છે, પ્રસંગોને આપણી સામે ઊભા નથી કરતા. પરિણામે એમની કવિતામાં નીરસતાનું પ્રમાણ વધવા લાગે છે. પ્રકૃતિવર્ણનોમાં ચિત્રોપમતા ભાગ્યે જ મળશે. સામે દેખાતા દૃશ્યને માત્ર શબ્દોમાં ઉતારવાનો કવિનો ઉપક્રમ હોય તેવું લાગે છે. કવિની ઉપમાઓનું અધ્યયન કવિના આંતર મન અને સંસ્કાર મનનું ચિત્ર આપશે. એમની ઉપમા આપવાની રીત તુલસીદાસની યાદ આપે છે. મૈથિલીશરણની આ મર્યાદા છે.

મૈથિલીશરણની દીર્ઘ કાવ્યસાધનાનો વિચાર કરતાં આપણને સહેજે રવીન્દ્રનાથનું સ્મરણ થાય છે. રવીન્દ્રનાથની કાવ્યયાત્રા પણ એક વિસ્તીર્ણ સમયપટને આવરી લે છે. બને કવિઓએ પ્રાચીન ભારતીય સંસ્કૃતિનું બહુમાન કર્યું છે. બન્નેએ માનવતાવાદનો પુરસ્કાર કર્યો છે. પરંતુ આ બે કવિઓમાં ઘણું અંતર છે.

રવીન્દ્રનાથે શતાધિક ખંડોપખંડ અને મનોહર ઉપવનોથી

યુક્ત સદૈવ દેદીપ્યમાન કાંચનકળશવાળા ભવ્ય કાવ્યપ્રાસાદનું નિર્માણ કર્યું છે, જેની અપરૂપ લીલા પાઠકને પ્રતિપદે મુગ્ધ કરે છે, અવાક્ બનાવી દે છે. મૈથિલીશરણે જાણે શાંત ગોદાવરીતીરે પંચવટીની શીતળ છાયામાં કાવ્યની પર્ણકુટિ રચી છે, જ્યાં પાઠક વિશ્રંભથી અકુતોભય વિહરી શકે છે. પ્રાસાદનો રાજસી ભર્યો ભર્યો વૈભવ અહીં નથી, અહીં તો છે પ્રાકૃતિક સાત્ત્વિકતા.

(૧૯૬૫)

૧૩ : 'વનલતા સેન'નો પરિચય

હાજાર બછર ધરે આમિ પથ હેંટિતેછિ પૃથિવીર પથે,
સિંહલ સમુદ્ર થેકે નિશીથેર અંધકારે માલય સાગરે
અનેક ઘુરેછિ આમિ; બિમ્બિસાર અશોકેર ધૂસર જગતે
સેખાને છિલામ આમિ; આરો દૂર અંધકારે વિદર્ભ નગરે;
આમિ ક્લાન્ત પ્રાણ એક, ચારિદિકે જીવનેર સમુદ્ર સફેન,
આમારે દુદંડ શાન્તિ દિયેછિલો નાટોરેર વનલતા સેન.

'હજારો વરસોથી પૃથ્વીપથે હું ભમી રહ્યો છું. સિંહલ સમુદ્રથી મલયસાગર સુધી નિશીથના અંધકારમાં ઘણું ઘણું ભમ્યો છું. બિમ્બિસાર અને અશોકના ધૂસર જગતમાં–ત્યાં હું હતો; હતો એથી પણ દૂર અંધકારે વિદર્ભનગરમાં, અત્યંત ક્લાન્ત હું, ચારે બાજુ જીવનનો સફેન સમુદ્ર, મને બે પળ શાન્તિ આપી હતી નાટોરની વનલતા સેને.'

'પુરાણી વિદિશાનગરીના અંધકાર જેવા તેના કેશ હતા. શ્રાવસ્તીના શિલ્પ સમું તેનું મોં......પંખીના માળા જેવી આંખો—'

આ પંક્તિઓ વાંચતાં જ આપણે એક નવા જ જગતમાં પ્રવેશ કરતા હોઈએ એવું લાગે છે. રવીન્દ્રોત્તર બંગાળી કવિતામાં આ પંક્તિઓના કવિ જીવનાનંદ દાશ (૧૮૯૯-૧૯૫૪) 'સૌથી સ્વતંત્ર અને સૌથી નિર્જન[1] કવિ' છે. બંગાળી કાવ્યપરંપરામાં

---

૧. બુદ્ધદેવ બસુ : 'કાલેર પુતુલ.' પૃ. ૫૮.

તેમનો અવાજ સૌથી નોખો તરી આવે છે. એમની કવિતા આ કલકોલાહલભર્યા જગતથી દૂરના એક નિર્જન સન્ધ્યાધૂસર પ્રદેશમાં આપણને લઈ જાય છે.

'વનલતા સેન' જીવનાનંદનો ત્રીજો કાવ્યસંગ્રહ.

'ઝરાપાલક'–'તૂટેલું પીંછું' (૧૯૨૮), 'ધૂસર પાંડુલિપિ' (૧૯૩૬) અને ત્યારપછી 'વનલતા સેન'(૧૯૪૨). એનું સૌથી પહેલું સંસ્કરણ બુદ્ધદેવ બસુ સમ્પાદિત 'એક પયસાય એકટિ' ગ્રંથમાલાની અંતર્ગત થયેલું. તે વેળા તેમાં બારેક જેટલાં કાવ્યો હતાં. ૧૯૫૨માં સિગ્નેટ પ્રેસ દ્વારા 'વનલતા સેન'ની સંવર્ધિત આવૃત્તિ પ્રગટ થઈ ત્યારે તેમાં કાવ્યોની સંખ્યા ત્રીસેકની થઈ. આ આવૃત્તિ રવીન્દ્ર-પુરસ્કારથી સમ્માનિત થઈ. ત્યારપછી 'મહાપૃથિવી', 'સાતટિ તારાર તિમિર' પ્રગટ થયાં. તેમનાં ચૂંટી કાઢેલાં કાવ્યોનો એક સંગ્રહ 'જીવનાનંદ દાશેર શ્રેષ્ઠ કવિતા' ૧૯૫૪માં પ્રગટ થયો જેને ૧૯૪૭થી ૧૯૫૪ સુધીની શ્રેષ્ઠ બંગાળી કૃતિ તરીકેનું સાહિત્ય અકાદેમીનું પારિતોષિક મળ્યું. પણ આ બધી કૃતિઓમાં જો કોઈ એક કૃતિ દ્વારા તેમનો બરબર પરિચય પામવો હોય તો તે કૃતિ છે 'વનલતા સેન.'

'ધૂસર પાંડુલિપિ'ના કવિ પ્રકૃતિના કવિ છે એવી છાપ પડ્યા સિવાય રહેતી નથી. 'વનલતા સેન'નાં કાવ્યોમાં પ્રકૃતિ તો છે જ પણ તે સાથે સાથે નિષ્ફલ પ્રણયના સૂર પણ સંભળાય છે પ્રણયવેદનાનાં કાવ્યો તો અનેક કવિઓએ ગાયાં છે – આંસુથી છલછલ થતી આંખે. જીવનાનંદની આંખમાં આંસુ નથી.[2] છે એક સંયત જડીભૂત વેદના, જે શૂન્યતાથી સ્તબ્ધ કરી દે છે. જીવનાનંદની નયિકા કોઈ સ્વપ્ન-લોકની, નરી કવિલોકની વાયવી નાયિકા નથી બની રહેતી. માત્ર વનલતા નહિ પણ વનલતા સેન અને તે પણ નાટોરેર – નાટોરની

---

૨. નિરુપમ ચટ્ટોપાધ્યાય : કવિતા (બંગાળી)–અંક ૮૭.

વનલતા સેન કહી કવિ તેની ઐહિકતા પર સવિશેષ ભાર મૂકતા જણાય છે. તેમ છતાં પ્રેમ અને સૌન્દર્યની શોધ આ કવિને દેશ-કાલની સીમામાં બાંધી રાખતી નથી. ઇતિહાસની પુરાતન અને નામશેષ નગરીઓના એક ધૂસર જગતમાં ધાનસિડિ નદીનિવાસી આ કવિ ભૂગોળના સીમાડાઓ પાર કરી પહોંચી જાય છે. ઉપરોક્ત કવિતામાં દેશકાલની સીમામાં બદ્ધ નાટોરની વનલતા સેનની પશ્ચાદ્-ભૂમિમાં રહેલ ભૂગોળનો વિસ્તાર અને ઇતિહાસનું ઊંડાણ, આ બે આયામોના મેળથી 'એક નાનકડી લિરિક કવિતા મહાકાવ્યની વ્યાપ્તિને પામે છે.'[3]

'હાય, ચિલ' કવિતામાં સમડીને ગળેથી નીકળતા કરુણ ગાનથી કવિની પુરાણી પ્રીત સળવળી ઊઠે છે. પ્રણયિની આ લોકમાં હવે નથી. રવીન્દ્રનાથ આવા સનાતન વિયોગમાં તીવ્ર વિરહ વ્યથા અનુભવવા છતાં પણ પ્રિયાની ક્ષણિક મિલનની યાદમાં તે વિયોગને સહ્ય બનાવી લે છે: 'તબૂ શૂન્ય શૂન્ય નય.' જીવનાનંદમાં વિયોગ એટલે વિયોગ. દેહ અને મન ભાંગી જાય છે જેનાથી એવી શૂન્યતા છે જીવનાનંદના આ વિયોગમાં :

> હાય ચિલ, સોનાલિ ડાનાર ચિલ, એઇ ભિજે મેઘેર દુપુરે
> તુમિ આર કેંદોનાકો ઉડે ઉડે ધાનસિડિ નદીટિર પાશે !
> તોમાર કાન્નાર સુરે બેতের ફলের মতো તার મ્લાન ચોખ મને આસે;
> પૃથિવીર રાঙা રાજকન્યાদের મતો સે જે ચલે ગેછે રૂપ નિયે દૂરે;
> આબાર તાહારે કેન ડેকে આનો ? કે હાય હૃદય খুঁড়ে વેદના
> જાગાતે ભાલો બાসে !

"હાય, ચિલ, (સમડી) સોનેરી પાંખવાળી ચિલ, આ જલધર-ભીની બપોરે તું હવે વધારે ક્રંદન ન કર—આ ધાનસિડિ નદીની આજુબાજુ ઊડતાં ઊડતાં. તારા ક્રંદનના સૂરે નેતરની પીળી તેની

3. દીપ્તિ ત્રિપાઠી : 'આધુનિક બાંગ્લા કાવ્યપરિચય' પૃ : ૧૮૫.

મ્લાન આંખો મનમાં યાદ આવે છે. પૃથ્વીની રૂપાળી રાજકુમારી જેવી તે રૂપ લઈને દૂર ચાલી ગઈ છે. તું એને શા માટે પાછી બોલાવી લાવે છે? હાય, પેટચોળીને પીડા ઊભી કરવા કોણ ઇચ્છે?"

જલધર ભીની બપોર, ધાનસિડિ નદી અને સમડીના ઉદાસ સૂરો એક સ્તબ્ધ નિર્જનતાનું ચિત્ર ઉપસાવી કવિચિત્તની શૂન્યતાને વ્યાપક બનાવે છે. તો વળી 'હાજાર બછર શુધુ ખેલા કરે'માં દ્વારકાના[૪] પ્રતીકદ્વારા વિલુપ્ત સૃષ્ટિનો સંકેત કરી, જગતનું સર્વ-લેણું-દેણું પતી ગયા પછી જેને પામે છે તે છે વનલતા સેન.

હાજાર બછર શુધુ ખેલા કરે અંધકારે જોનાકિર મતો :
ચારિદિકે ચિરદિન રાત્રિર નિધાન;
બાલિર ઉપરે જ્યોત્સ્ના - દેવદારુ છાયા ઇતસ્તત :
વિચૂર્ણ થામેર મતો : દ્વારકાર. - દાંડાયે રયે છે મૃતમ્લાન,
શરીરે ઘુમેર ઘ્રાણ આમાદેર-ઘુચે ગેછે જીવનેર સબ લેનદેન;
'મને આછે?' સુધાલો સે - સુધાલામ આમિ શુધુ, 'વનલતા સેન?'

'હજારો વર્ષોથી અંધકારમાં આગિયાની જેમ માત્ર રમ્યા કરે છે ચારે બાજુએ સદાને માટે રાત્રિ. રેતપર છે ચાંદની. આમતેમ દેવદારુની છાયા દ્વારકાના જર્જરિત થયેલા સ્તંભ જેવી મૃતમ્લાન ઊભેલ છે. ઊંઘની ગંધ છે આપણા દેહમાં. પૂરી થઈ ગઈ છે જીવનની બધી લેણ-દેણ. 'યાદ છે?' તેણે પૂછ્યું. મે માત્ર પૂછ્યું : 'વનલતા સેન?'

---

૪. 'જીવનાનંદ દાશેર શ્રેષ્ઠ કવિતા'માં બીજી, ત્રીજી અને ચોથી પંક્તિઓ આ પ્રમાણે છે :

—ચારિદિકે પિરામિડ—કાફનેર ઘ્રાણ;
બાલિર ઉપરે જ્યોત્સ્ના—ખેજુર છાયારા ઇતસ્તત :
વિચૂર્ણ થામેર મતો : એશિરિય ...

દ્વારકા કે એસિરિયા વિલુપ્ત સભ્યતાનું જ તો સૂચન કરે છે!

પ્રકૃતિકવિતામાં પણ જીવનાનંદના વ્યક્તિત્વની મુદ્રા ઊપસી આવે છે. વર્ડ્ઝવર્થની જેમ તેમને પ્રકૃતિ કવિ કહેવામાં વાંધો નથી. વન્ય અને ગ્રામીણ પ્રકૃતિનો આ કવિને સારો એવો પરિચય છે. રવીન્દ્રનાથની પ્રકૃતિકવિતા વાંચ્યા પછી જીવનાનંદની પ્રકૃતિકવિતા વાંચતાં નવો જ અનુભવ થાય છે. જીવનાનંદે આ નવીનતા સભાનપણે નથી આણી. રવીન્દ્રનાથની ઋતુલીલાની વાત જ ન્યારી છે. વસંત કે વર્ષાને મન ભરીભરીને ગાયાં છે આ કવિએ. અન્ય ઋતુઓ પણ છે. પણ હેમંત રવીન્દ્રનાથની ઉપેક્ષિતા છે. જીવનાનંદમાં આ હેમંત પટરાણી છે. હેમંતનાં આટલાં માન કોઈ કવિના કાવ્યદરબારમાં નથી. પણ આ હેમંત, રવીન્દ્રનાથમાં જેમ વસંત તેમની આનંદયાત્રાનું પ્રતીક છે—નવજીવનનું પ્રતીક છે, જીવનાનંદમાં વંધ્યતા અને નિર્જનતાનુ પ્રતીક છે. આજના યુગની મનોદશા કવિ હેમંત દ્વારા સૂચવે છે.

'ધૂસર પાંડુલિપિ' કે 'વનલતાસેન' વાંચતાં સહજ રીતે જ ગ્રામીણ બંગાળનાં વૃક્ષવેલીઓ, પશુપંખીઓ, ડાંગરનાં ખેતરો એકાન્ત નિભૃત વનપ્રાન્તર અને ધાનસિડિ આ બધાંનો પરિચય સહજ રીતે થઈ જાય. 'આમાકે તુમિ'માં એક નાનકડું ચિત્ર :

> વિકેલે નરમ મુહૂર્ત
> નદીર જલેર ભીતર શંબર, નીલગાઈ, હરિણેર છાયાર આસા—યાવા
> એકટા ધવલ ચિતલ હરિણીર છાયા...

આ છે સાંજની નરમવેળાએ નદીના જલમાં આ બધાં પ્રાણીઓની છાયાના આગમનનું એક ચિત્ર.

જીવનાનંદની સુપરિચિત 'ઘાસ' કવિતા ઘાસ માટે કેવો પ્રેમ વ્યક્ત કરે છે?

> કચિ લેબુ પાતાર મતો નરમ સબુજ આલોય
> પૃથિવી ભરે ગિયેછે એઈ ભોરેર વેલા;

કાઁચા બાતાબિર મતો સબૂજ ઘાસ–તેમ્નિ સુઘ્રાણ –
હરિણેરા દાંત દિયે છિઁડે નિચ્છે !

આમારો ઇચ્છા કરે એઈ ઘાસેર ઘ્રાણ હરિત્ મદેર મતો
ગેલાસે ગેલાસે પાન કરિ,

એઇ ઘાસેર શરીર છાનિ – ચોખે ચોખ ઘપિ,
ઘાસેર પાખનાય આમાર પાલક,

ઘાસેર ભિતર ઘાસ હયે જન્માઈ કોનો એક નિબિડ ઘાસ-માતાર
શરીરેર સુસ્વાદ અંધકાર થેકે નેમે.

"લીંબોઈના કુમળાં પાંદડા જેવા નરમ લીલા પ્રકાશથી પૃથ્વી ભરાઈ ગઈ છે આ સવારની વેળાએ. કાચી નારંગી જેવું લીલું ઘાસ – તેવું જ સુઘ્રાણ – હરણો દાંત વડે તોડી રહ્યાં છે મને ઇચ્છા થાય છે કે આ ઘાસની ઘ્રાણ હરિત મદની જેમ ગલાસ ઉપર ગલાસ ભરીને પીઉં. આ ઘાસના શરીરને સુંઘું. આંખે આખ ઘસું અને ઘાસની પાંખોમાં મારાં પીંછાં ઘસું. અને ઇચ્છું કે કોઈ નિબિડ ઘાસમાતાના શરીરના સુસ્વાદ અંધકારમાથી અવતરીને ઘાસમાં ઘાસ થઈ ને જન્મું."

'ઘાસેર ઘ્રાણ હરિત્ મદેર મતો પાન કરિ' એમ જ્યારે કહે છે ત્યારે એકી સાથે વર્ણ, ઘ્રાણ અને સ્વાદ ત્રણેય ઇન્દ્રિયબોધને જાગૃત કરે છે. જીવનાનંદની કવિતાની આ એક ખૂબી છે. તેમની કવિતામાં રૂપ, સ્પર્શ, ગંધ, શ્રુતિ આ બધી ઇન્દ્રિયચેતનાઓ વિભિન્ન રૂપે આવિષ્કાર પામે છે અને ક્યારેક રાસાયણિક પ્રક્રિયાથી જાણે એક બીજામાં ભળી જઈને યુગપત્ રજૂ થાય છે. ઉપરની કવિતા તેનુ એક ઉત્તમ ઉદાહરણ છે. ભાવબિમ્બો સર્જવાની કવિની અનુપમ તાકાતનો પંક્તિ પંક્તિએ પરિચય થયા સિવાય રહેતો નથી. તેમની કવિતાનો પાઠક જુદાં જુદાં ભાવબિમ્બો દ્વારા એકદમ તેમની કવિતાની નિકટ પહોંચી જાય છે. બુદ્ધદેવ બસુએ યથાર્થ

જીવનાનંદની કોઈ કોઈ કવિતા વાંચતાં એવું લાગે છે કે આપણે કોઈ સ્વપ્નલોકમાં – અણજાણ સ્વપ્નલોકમાં વિહાર કરી રહ્યા છીએ. આ લોકમાં ક્યારેક હોય છે સંધ્યાકાલીન ધૂસરતા, ક્યારેક હોય છે નિશાનો અંધકાર. એક નવું જ જગત જેના પદાર્થો પણ નવા લાગે, એ જગતનાં જલ, પૃથ્વી કે આકાશ જાણે આપણે નવેસરથી જોઈએ છીએ. 'કવિતાર કથા' માં સ્વયં કવિ નોંધે છે: 'પૃથ્વી પરના જલથી એક નવા જ જલની કલ્પના, પૃથ્વી પરના દીપથી એક નવા જ પ્રદીપની કલ્પના કરવી રહી કાવ્યમાં.'[૬]

ઉપર 'વનલતાસેન' નામની કવિતાની ચર્ચા વખતે કવિ, ઇતિહાસ અને ભૂગોળની સીમાઓ ઓળગી એક અન્ય જગતના વાતાવરણમાં લઈ જાય છે તેની વાત કરી હતી. આ સંગ્રહમાંનાં 'હાવાર રાત' અને 'નગ્નનિર્જન હાત' આ પ્રકારનાં ઇતિહાસ-ચેતના જગાડનારાં કાવ્યો છે. આ બન્ને કાવ્યો વિભિન્ન ઇન્દ્રિયબોધનો અનુભવ કરાવવાને કેટલાં શક્તિશાળી છે તે, તે કાવ્યો વાંચતાં સમજી શકાય છે. રાત્રે નક્ષત્રોથી ભર્યાં ભર્યાં આભમાં કવિનું ચિત્ત ઊડવા લાગે છે. કેવું છે આકાશ?

> જ્યોત્સ્નારાતે બેબિલનેર રાનીર ઘાડેર ઉપર ચિતાર ઉજ્જવલ ચામડાર શાલેર મતો જ્વલજ્વલ કરછિલ વિશાલ આકાશ.

"ચાંદની રાતે બેબીલોનની રાણીના ખભા પર રહેલી, ચિત્તાની ઉજ્જવલ ચામડીની શાલ જેવું વિશાળ આકાશ."

'નગ્ન નિર્જન હાત'માં કવિ કોઈ વિલુપ્ત નગરીની, દૂર-સુદૂરની નગરીની કથા જાણે જાતિસ્મર હોય તે રીતે કહે છે. આપણે પણ હઠાત્ એ નગરીમાં કવિની આંગળી પકડીને પહોંચી જઈએ છીએ:

---

૬. જીવનાનંદ દાશ: 'કવિતાર કથા'

ભારત સમુદ્રતીરે
કિંવા ભૂમધ્ય સાગરેર કિનારે
ટાયાર સિન્ધુર પારે
આજ નેઇ કોનો એક નગરી છિલ એક દિન
કોન એક પ્રસાદ છિલ;

ઈરાની ગાલીચા, કાશ્મીરીશાલ અને અમૂલ્ય અસબાબથી ભર્યો છે આ મહેલ, જેમાં વળી છે – આમાર વિલુપ્ત હૃદય, આમાર મૃત ચોખ (મારી મૃત આંખો), આમાર વિલીન સ્વપ્ન આકાંક્ષા આર તુમિ નારી –

પ્રેમની વિલુપ્ત કથાને જાણે અહીં ઇતિહાસપુરાણી વિલુપ્ત નગરીની કથા દ્વારા કહે છે. કવિતાના અંતભાગે પ્રણયની આ વ્યાકુલતા કેવું ચિત્ર નિરૂપે છે!

પર્દાય ગાલિચાય રક્તાભરૌદ્રેર વિચ્છુરિત સ્વેદ
રક્તિમ ગેલાસે તરમુજ મદ!
તોમાર નગ્નનિર્જન હાત:

તોમા : નગ્નનિર્જન હાત.

[પર્દા પર, ગાલીચા પર લાલ તડકાનો ફેલાયેલો પરસેવો
ગલાસમાં તરબૂજ મદ
તારે નગ્નનિર્જન હાથ:

તારો નગ્નનિર્જન હાથ.]

જીવનાનંદ ઉપમાના કવિ છે એમ કહીએ તો ખોટું નથી. ઠેર ઠેર ઉપમાઓ મળશે, ક્યારેક આંખને, ક્યારેક કાનને તો વળી ક્યારેક ગંધને ઉદ્દીપ્ત કરતી ઉપમાઓ. એક માત્ર 'શિકાર' કવિતા જોતાં આની પ્રતીતિ થઈ જાય. 'મતો' – (નાં જેવું) આ ઔપમ્યવાચી શબ્દ વપરાયો છે તેર વાર, અને ચૌદ જેટલી અવનવીન

ઉપમાઓ છે આ કાવ્યમાં. 'આકાશ' અને 'આગુન' (આકાશ અને અગ્નિ,ના રંગ ચાક્ષુષ બનીને આવે છે :

ભોર;
આકાશેર રંગ ઘાસફડિંગેર મતો કોમલ નીલ
['સવાર; આકાશનો રંગ ખડમાકડીના શરીર જેવો કોમલ નીલ.']
મોરગ ફૂલેર મતો લાલ આગુન
['કૂકડાની કલગી જેવો લાલ અગ્નિ ']
તાર રંગ હયે ગેછે રોગા શાલિકેર હૃદયેર વિવર્ણ ઇચ્છાર મતો
['તેનો (અગ્નિનો રંગ માંદી કાબરના હૃદયની ફિક્કી ઇચ્છાના જેવો થઈ ગયો છે.']

વન એ આકાશ
મયૂરેર સબુજ નીલ ડાનાર મતો ઝિલમિલ કરછે.
['મોરની લીલી ભૂરી પાંખ જેવાં વન અને આકાશ ઝલમલ કરે છે.']

જીવનાનંદની ઉપમાઓ વિશિષ્ટ પ્રકારની હોય છે. પ્રથમ કવિતામાં 'પાખીર નીડેર મતો ચોખ' – 'પંખીના માળા જેવી આંખ' કહે છે ત્યારે માળાની જેમ આશ્રય, હૂંફ આપનાર આંખો એવો ભાવ વ્યકત થાય છે.

સ્તનતાર
કરુણ શંખેર મતો – દુધે આર્દ્ર.
['તેના સ્તન કરુણ શંખના જેવા – દૂધે આર્દ્ર.']

ઉપમા દ્વારા માત્ર સાદૃશ્યની વાત કહેવાને બદલે આ કવિ એક ભાવ, એક વિચાર, એક વાતાવરણ સર્જે છે.

'વનલતાસેન'માં વિષયવૈવિધ્ય નહી જોવા મળે, નહીં મળે છંદોવૈવિધ્ય. જીવનાનંદે એક માત્ર પયારની વિવિધ ભંગિમાઓનો પ્રયોગ કર્યો છે. છતાં 'હાવાર રાત,' 'ઘાસ.' 'નગ્નનિર્જન હાત' જેવી સફલ અછાંદસ રચનાઓ 'વનલતા સેન'માં છે.

જીવનાનંદ આજે નથી, એક જીવનાનંદીય જગત છે, જેમાં પ્રવેશ કરનારને એક ઉમદા હૃદયનો પરિચય થયા સિવાય નહીં રહે. તેમની કવિતામાં માત્ર સંવેદના જ નહિ, પરમ અંતર્વેદના છે.[૭] જીવનાનંદની કવિતા એક સાચા કવિની કવિતા છે. વર્ષો પછી પણ, કોઈ સહૃદય પાઠક નવા પુરાણા, દેશવિદેશના કાવ્ય જગતમાં ભમીને જીવનાનંદની કવિતા વાંચશે તો કદાચ કહી ઊઠશે:

આમારે દુદંડ શાંતિ દિયેછિલ નાટોરેર 'વનલતા સેન.'

---

૭ અશોકમિત્ર : કવિતા – જીવનાનંદ સ્મૃતિ સંખ્યા પૃ : ૮૭.

૧૯૬૩

વજ્રયુધ્ધ ઇન્દ્રથી પાંખ કપાવાને ડરે જાણે કે આવીને સંતાઈ ગયા છે. કિનારે ભગવતી દેવીનું મંદિર છે. શારદીય નીલનભને જેમ આકાશગંગાને છાયાપથ ભેદી રહે તેમ ઠેરઠેર ચિલિકાનાં પાણી સંકત પુલિનોમાં દૂર સુધી પ્રવેશી ગયાં છે. આ જ ચિલિકાને તટે અતીતની ગૌરવગાથા ગાતાં જીર્ણ ખંડેરો છે—ભગ્ન અને કાળ-જર્જરિત. વળી છે તાજાં કુમળાં ઘાસવાળાં વન—કુરંગમિથુનનાં રંગસ્થલ. છે દૂર સુધી વિસ્તીર્ણ મનમોહન પુલિન. આ બધાં ચિલિકાને એવી તો શોભા અર્પી રહે છે કે—'છબિળ ઉત્કળે તો છબિ અતુળ'—સોહામણા ઉત્કળમાં પણ તારી શોભા તો અતુલ્ય—એમ કહી કવિ ચિલિકાનું અભિવાદન કરે છે.

કવિએ ભારતવર્ષનાં અનેક ભવ્ય અને મનોહર સ્થળો નિહાળ્યાં છે. પણ ચિલિકા તો ચિલિકા. નગાધિરાજ હિમાલયની ભવ્યતાથી કવિ અભિભૂત થયા છે. ઊર્જસ્વી હિમાદ્રિનું કવિ ચિત્ર આંકે છે:

શૃંગોપરી શૃંગ શૃંગ તદુપરી
નીળવ્યોમપટે ચિત્ર હેલાપરી,
નીહાર-મુકુટે મસ્તક મંડિત,
સ્કન્ધે શોભે શુભ્ર ગંગા ઉપવીત,

—નીલવ્યોમપટ પર જાણે ચિત્રો ચીતર્યાં હોય તેમ શિખર પર શિખર અને તેના પર પણ શિખર છે. નીહારના મુકુટથી મસ્તક શોભે છે અને ખભા પર ગંગાની શ્વેત જનોઈ.

'નીરતરુહીન બંધુર કર્કશ' એની રાજસ્થાનની મરુભૂમિ પણ જોઈ છે. જ્યાં—

તપ્તવાયુ યહિં પ્રચંડે સંચરી
પાન્થઆયુ નિએ પ્રતિપદે હરી,

—તપ્ત પ્રચંડ વાયુ ડગલે ડગલે પ્રવાસીના પ્રાણો હરી લે છે.

વિન્ધ્યપર્વતનાં ભયંકર કાન્તારોમાં કવિ ભમ્યા છે. સેંકડો ધારાઓમાં વિભક્ત થઈ ધોધરૂપ બનતી રેવાનાં વિવિધ રૂપો જોયાં. દક્ષિણાપથમાં પણ કવિ ભટક્યા છે. દંડકારણ્યમાં આજે પણ, સીતાએ પાળેલા, મેઘને જોઈને પ્રફુલ્લિત થતા કલાપીઓના કુલધરો નાચ્યા કરે છે, ગદ્‌ગદ નાદથી ગોદાવરી વહે છે. આવાં અનેક ભીષણ અને રમ્ય સ્થળો જોયાં પણ –

> ગુરુ પ્રાયે તાંકુ દુરું કરી ભીતિ
> સખી પ્રાયે તોતે સ્મરીથિલી નીતિ

—ગુરુસમાન સમજી તેમને તો દૂરથી જ પ્રણામ, પણ (હે ચિલિકા) તને તો તે વેળાએ પણ સખીની જેમ યાદ કર્યા કરતો હતો.

ચિલિકાના રમણીય તટને નિહાળતાં ક્યારેય કંટાળો આવતો નથી. તેનું સ્નિગ્ધરૂપ ચિત્તને પ્રસન્ન કરી દે છે. તેના નીલવક્ષ પર ઉડ્ડયન કરતાં પંખીડાંઓનાં કૂજનોથી ચિલિકા સદા સંગીતમય રહે છે. અનેક પંખીઓ ચિલિકાના નીલ વિસ્તીર્ણ જળતરંગો સાથે સ્પર્ધા કરતાં હોય તેમ ઊડે છે અને અનેક માછલીઓ રહી રહીને પાણીમાં ઊછળે છે, અનેક જળચરો પાણી પર તરે છે. આ બધાં જળોપજીવીઓની વાત કરતાં કરતાં ચિલિકાની મુલાકાત લેનાર હંસોની વાત તો કવિ કેવા ઉલ્લાસથી કરે છે!

> એહિ જે તોર નીલબક્ષ તારકિત
> કરી વિહરન્તિ હંસ અગણિત –
> એમાને કિ સહચર શરતર ?
>
> ....
>
> નિજે શુભ્રશુભ્રે કરન્તિ વિહાર
> શુભ્રમય સદા એહાંક સંસાર

—આ જે તારા નીલવક્ષને તારકિત કરીને અગણિત હંસો વિહાર

પછી વધારે નીલ રંગ ધારણ કરતા જતા શૈલો જાણે (ક્રમશઃ ઊંચાં જતાં) પગથિયાં ગોઠવાયાં હોય તેના જેવા લાગે છે.

એક રમણીય સાંજે આ તટે ઘૂમતાં ઘૂમતાં કવિનું ચિત્ત એકદમ અતીતમાં સરકી પડે છે. કવિ વિચારે છે કે આ ચિલિકાએ કેટકેટલા યુગો નિહાળ્યા છે? ઇતિહાસના ઉત્થાન-પતનની તે સાક્ષીરૂપ છે. અનેક રાજધાનીઓ ચિલિકાના તટ પર ઉદય પામી છે અને અસ્તમિત થઈ ગઈ છે અને આજે હવે ચિલિકાની ઊર્મિમાલા તે પુરાણી રાજધાનીઓનાં 'કાળચર્વિત કંકાળ'ને ધોયાં કરે છે. અહીં ગર્વભેર ભૂમિને ચાંપતા કેટલાયે વિજેતાઓ આવ્યા છે અને અંતે કાળક્ષયી બન્યા છે. કવિ કહે છે: 'ઇતિહાસ રંગસ્થળી તુ ચિલિકા.' ઓડિશા ઇતિહાસની એક ઘટનાનું રોમહર્ષણ વર્ણન કવિ કરે છે. ચિલિકાનાં અફાટ પાણીના તાંડવ નૃત્યનું ઓજસ્વી શૈલીમાં નિરૂપણ રાધાનાથની સર્ગશક્તિનુ ઉદાહરણ બની રહે છે. ચિલિકાનું રૌદ્ર સ્વરૂપ નિહાળી વિજયી ગર્વિષ્ઠ એવા ઉત્કળ શત્રુને ભાન થયું કે—'તા કૃપાણુ અછિ શક્તિ બળવાન'—તેની તરવાર કરતાં પણ બળવાન કોઈ શક્તિ છે ખરી. અને જે શત્રુઓ વિજયોત્સવમાં મત્ત હતા તેમની ચિલિકાએ શી દશા કરી?

> કાહિઁ ગલા સેહિ વિજય ઉત્સવ
> ભાસિલા તો વક્ષે વિજયિંક શબ.

—તેમનો વિજયોત્સવ તો ક્યાંય ગયો તારા (ચિલિકાના) વક્ષ પર વિજેતાઓનાં શબ દેખાયાં.

અને પછી ચિત્તવિહાર કરી કવિ પાછા સાંજને ટાણે સુવર્ણસમી લાગતી બાલેરીનું વર્ણન કરે છે. ઢળતી સાંજની વેળા, હરિયાળીથી આચ્છાદિત પર્વત, ચિલિકાનાં નીલતર થતાં જતાં વારિ. પહાડની રાંગે રાંગે પલ્લી (ગામ) ભણી જતાં બકરાં ઘેટાંના ગળામાં વાગતી

ઘંટડીઓના નાદથી ગિરિતટ પ્રદેશ ગુંજી ઊઠે છે, અને ભેંસોના ગળામાં બાંધેલી ઘંટડીઓના ભારે રણકારથી તો આખી અરણ્યસરણી મુખરિત થઈ ઊઠે છે. ગિરિના સોડિયામા લપાઈ રહેલા ગામડાનાં નાનાં નાનાં ઘરોમાંથી ધુમાડાની હળવી પાતળી રેખાઓ ઊંચે ચઢતી દેખાય છે.

ધીમે ધીમે સૂર્યાસ્ત થાય છે, બીજી બાજુ ચન્દ્રોદય. એક બાજુ કુંકુમવરણું નભ અને બીજી બાજુ ધવલ.

> ચન્દ્રાલોકે ધૌત પૂર્વાકાશ, પુનઃ
> વારુણી આકાશ કુંકુમે અરુણ,
> અર્ધાંગ ઈશ્વર અર્ધાંગ પાર્વતી
> પ્રાયે દિશે ચિત્ર વ્યોમર મુરતી.

આ સાંજના સમે પોતાની સખી ચિલિકાના સાન્નિધ્યમાં કવિના ચિત્તમાં અનેક સ્મૃતિઓ સળવળી ઊઠે છે. દૂર દૂરથી ગીતોની કર્ણપ્રિય સુરાવલિ સંભળાય છે. કવિ પ્રસન્નતા અનુભવે છે, અને આ અંચલમાં લોકપ્રિય આ ગીતોના રચયિતા કવિ સૂર્ય બલદેવ રથનું અભિવાદન કરે છે. રાત્રીનું સામ્રાજ્ય ધીરે ધીરે વિસ્તરે છે. ઘડી પહેલાં મુખરિત થયેલ ચિલિકા અને તેનો તટપ્રદેશ નીરવતામાં સરવા લાગ્યો. ચાંદની રેલાવા લાગી. 'જળ-થળ-નભ' ધવલરસથી દીપ્ત થઈ ઊઠ્યાં—

> સ્નિગ્ધતરુપત્રી, મસૃણ ઉપળે
> જક જક હોઈ જ્યોત્સ્ના પ્રતિફળે
> દૂર ઝરનાદ ઝિંકારી ઝંકાર—

—સ્નિગ્ધ તરુપલ્લવો પર, મસૃણ શૈલખંડો પર ચાંદની ચમક ચમક ચમકી ઊઠે છે. દૂરથી ઝરણાંઓનો કલનાદ સંભળાય છે અને સંભળાય છે તમરાંના નાદ.

સર્વત્ર શાંતિ. એટલી બધી શાંતિ કે :

કળિ ઉપદ્રવે ત્યજી લોકાળય
શાંતિ કિ એ સ્થળે ભજિલે આશ્રય ?

–કલિયુગથી ત્રાસી દુનિયાને ત્યજી શું શાંતિએ આ સ્થળનો આશ્રય લીધો છે ?

ચિલિકા સાથે કવિને કેટલો બધો સ્નેહ છે, અને તેમ છતાં તેનું સાન્નિધ્ય ક્યાં સદા મળે છે ? સંસારના કારાગારમાં સપડાયેલા હોવાથી સખી ચિલિકાથી દૂર રહેવું પડે છે. જેમ કોઈ કેદી કેદખાનામાં પુરાઈ પોતાના પૂર્વજીવનની સ્વતંત્રતાનું અહોરાત સ્મરણ કર્યા કરે તેમ સંસારના હાહાકારો વચ્ચે રહીને કવિ પણ ચિલિકાનું સ્મરણ કરે છે અને વધારે નહિ તો ચિલિકાના પશ્ચિમ તટે પશ્ચિમ જીવન યાપન કરવાની ઝંખના સેવે છે :

કરીથિલી આશા, કરીબ યાપન
તો પશ્ચિમ તીરે પશ્ચિમ જીવન.

પણ કવિને લાગે છે કે આ તેના નસીબમાં નથી, કારણ 'પટ્ટશિષ્ય મુँહિ દુઃખ ગુરુંકર'–દુઃખગુરુનો હું પટ્ટશિષ્ય છું. ચિલિકાના તટે વસવાનું સુખ ક્યાંથી ? કવિને સંસારની સિદ્ધિ-રિદ્ધિની પડી નથી પણ ચિલિકાના તટ પર કવિસૂર્ય બલદેવ અને કવિ ઉપેન્દ્ર ભંજની જેમ સરસ્વતીની આરાધના કરવાની ઇચ્છા છે. સરસ્વતીની કરુણાથી ઉત્કળ વંચિત છે. પુષ્કળ શોભાના ભંડાર ઉત્કળમાં માત્ર સરસ્વતીનુ જ અધિષ્ઠાન નહિ ?

ના, પણ હવે ઘોર તામસી રાત વીતી ગઈ છે, પ્રભાત થયું છે. ઉત્કળ-ભાષા-કમળિની ફૂટશે. વીણાપાણિ દેવી સરસ્વતીની પૂજાને યોગ્ય કમળો ખીલવાને આ હવે અનુકૂળ સમય છે. 'કવિહૃદસરે' આ પદ્મ ખીલશે. વાણીના આવિર્ભાવનું યોગ્ય સ્થળ જાણી, હે

ચિલિકા, તારે તટે 'બુધ-કવિ-જ્ઞાની' આશ્રય લેશે અને તું તેમનું વિહારસર બનીને તમામ લોકોના પ્રેમનું પાત્ર બનજે. કવિ કેવી આશાભરી વાણીમાં કહે છે :

> પહિલાણિ ઘોર તામ્સી યામિની
> કુટિબ ઉત્કળ-ભાષા-કમળિની—
> વીણાપાણિ પૂજાયોગ્ય કંજફૂળ
> ફુટિણાર એહિ કાળ અનુકૂળ—
> વાણી આણિર્ભાવ યોગ્ય સ્થળ જાણિ
> આશ્રિબે તો તીર બુધ, કબિ, જ્ઞાની,
> હોઈ તું તાકર વિહાર તડાગ
> લભિબુ અખિલ-જન-અનુરાગ.

આમ સ્વયંમનોહર ચિલિકા રાધાનાથ રાયની કલમપ્રસાદીથી સદા મનોહર બને છે. જગત કવિની આંખે સુંદરને પિછાનતાં શીખે છે. આ કવિતા પછી રસિકોએ ચિલિકાને અભિનવ સ્વરૂપે માણ્યું છે. બંગાળી કવિ બુદ્ધદેવ બસુએ પણ 'ચિલ્કાય સકાલ' ('ચિલિકામાં સવાર'), એ નામે સુંદર કાવ્ય લખ્યું છે, જેમાં પ્રાતઃકાળે ચિલિકાને તટે અનુભવેલા અનિર્વચનીય આનંદની કવિ વાત કરે છે.

આ કાવ્ય લખતી વેળાએ કવિની નજર સામે આદિ કવિએ કિષ્કિન્ધાકાંડમાં વિરહી રામના મુખે કરાવેલું પંપાવર્ણન આદર્શરૂપે રહ્યું લાગે છે. 'ચિલિકા'નો આકાર પંપાવર્ણનનું સુબૃહત્ રૂપ લાગવાનો સંભવ છે. યત્રતત્ર કાલિદાસ, ભવભૂતિ કે માઘની પદાવલીનો રણકો સભળાય છે.

સાહિત્ય અકાદેમી તરફથી આ કાવ્યરત્નનો હિંદીમાં અનુવાદ પ્રગટ થતાં 'ચિલિકા' આપણું સહિયારું ધન બને છે. (આ લેખ

લખવામાં આ અનુવાદથી ઘણી બધી મદદ મળી છે.) અલબત્ત કવિતાના અનુવાદમાં જે મર્યાદાઓ હોય છે તે અહીં પણ છે. વળી 'ચિલિકા'નું અપ્રતિમ સૌંદર્ય તો તેની મોહક બાનીમાં છે. એનું પદલાલિત્ય કાલિદાસની યાદ અપાવે તો નવાઈ નહિ. સાદ્યંત એક જ છંદમાં લખાયેલ આ કાવ્યની પંક્તિઓ, ચિલિકાના એક પછી એક આવતા તરંગની જેમ, નિસૃત થતી જાય છે અને આપણા ચિત્તતટને પરિપ્લાવિત કરી દે છે.

આ 'ચિલિકા'નાં કાવ્યવારિ સદા અવગાહક્ષમ છે.

૧૯૬૩

૧૫ : મર્ઢેકરની સૌન્દર્યમીમાંસા*

મરાઠી સાહિત્યમાં બાળ સીતારામ મર્ઢેકર (૧૯૦૯–૧૯૫૬)નું સ્થાન અનેક રીતે મહત્ત્વનું છે. તેમના ત્રણ કાવ્યસંગ્રહો–શિશિરાગમ, કાંહી કવિતા, આણખી કાંહી કવિતા (ત્રણે મળી ' મર્ઢેકરાંચી કવિતા ') નામે એક સંગ્રહમાં મૌજ પ્રકાશન દ્વારા પ્રકાશિત) મરાઠી કવિતાનાં વહેણ બદલવામાં નિમિત્ત બન્યા. ' રાત્રિચા દિવસ ' નામની તેમની નવલકથા ચેતનાપ્રવાહાંકિત (સ્ટ્રીમ ઓફ કૉન્સ્યસનેસ) નવલકથાના પ્રયોગ રૂપે આવી અને ' સૌન્દર્ય આણિ સાહિત્ય ' (૧૯૫૬) નામે સૌન્દર્યમીમાંસાનો મરાઠી ગ્રંથ અને ' આર્ટ્સ ઍન્ડ મૅન ' (૧૯૬૦) નામે અંગ્રેજી ગ્રંથ મરાઠીમાં સૌન્દર્યશાસ્ત્રીય વિવેચનના નવપ્રસ્થાન રૂપ બની રહ્યા.

મર્ઢેકરે કરેલી સૌન્દર્યમીમાંસા વિષે મરાઠી વિવેચકોમાં બેમત જરૂર છે. પણ મર્ઢેકરની વિચારણા એટલી તો પ્રભાવક સિદ્ધ થઈ છે કે જ્યારે જ્યારે સ્વાતંત્ર્યોત્તર મરાઠી વિવેચનની વાત આવે છે ત્યારે મર્ઢેકર વિના વાત આગળ ચાલી શકતી નથી, એટલું જ નહિ મર્ઢેકર જ કેન્દ્રમાં રહે છે. ઇન્ડિયન કમિટી ફૉર કલ્ચરલ ફ્રીડમ અને ' આલોચના ' નામે મરાઠી પત્રિકાના ઉપક્રમે ' દુસર્યા મહાયુદ્ધોત્તર કાળાંતીલ મરાઠી ટીકા ' એ વિષય પર થયેલો પરિસંવાદ,

---

* મર્ઢેકરાંચી સૌન્દર્યમીમાંસા : પ્રભાકર પાધ્યે : મૌજપ્રકાશન.

જે 'મરાઠી ટીકા' નામે પ્રસિધ્ધ થયો છે, તે જોતાં આ વાત તરત ધ્યાન ખેંચશે. એના સંપાદક શ્રી વસંત દાવતરે કહ્યું છે પણ ખરું કે, આપણે બીજા વિશ્વયુદ્ધ પછીની મરાઠી વિવેચનાની ચર્ચા કરતાં કરતાં મર્ઢેકરના સાહિત્ય અને સૌન્દર્યવિચાર પર એટલો ભાર આપ્યો છે કે આ સમય ગાળો 'મર્ઢેકર યુગ' બની રહે. તેવી જ રીતે ત્રણેક વર્ષ પર પુનામાં 'સેન્ટર ફોર ઇન્ડિયન રાઈટર્સ' તરફથી ગુજરાતી, મરાઠી અને કન્નડ ભાષામાં વિવેચનનાં નવાં વલણો — ન્યુ ટ્રેન્ડ્ઝ ઈન ક્રિટિસિઝમ–વિષે યોજાયેલ પરિસંવાદમાં એક ભાગ લેનાર તરીકે મને પોતાને પણ આ અનુભવ થયો. એવું કહેવા વારો આવ્યો કે મરાઠી વિવેચન મર્ઢેકરથી આટલું બધું 'ઓબસેસ્ડ' કેમ છે? તાત્પર્ય કે, મર્ઢેકરની સૌંદર્યમીમાંસા મરાઠી વિવેચનના સંદર્ભમાં અપરિહાર્ય છે.

મર્ઢેકરની આ સૌન્દર્યમીમાંસા વિષે બે સામસામે છેડેના અભિપ્રાય છે. પ્રસિદ્ધ કવિ-વિવેચક વિંદા કરંદીકર મર્ઢેકરની સમીક્ષામાં રહેલાં મૂળ તત્ત્વોને આંતરરાષ્ટ્રીય મહત્ત્વનાં કહી લખે છે–"સૌન્દર્યશાસ્ત્રાંતીલ માધ્યમાચા કલ્પનેચે ત્યાંની કેલેલે વિશ્લેષણ આણિ લલિત-વાઙ્મયાચ્યા માધ્યમાં વિષયી ત્યાંની કેલેલે સંશોધન હી જાગતિક કલામીમાંસેતીલ એક ક્રાંતિકારક ઘટના આહે." તો બીજી બાજુ રા. ભા. પાટણકર* જેવા સૌન્દર્યમીમાંસક તો એટલે

* મર્ઢેકરની સૌન્દર્યમીમાંસાની ચર્ચાના સંદર્ભમાં સ્વયં શ્રી પાધ્યેએ જે નિબંધને વાંચવાની ભલામણ કરી છે, તે બિલકુલ મર્ઢેકરવિરોધી સૂર ધરાવતો રા. ભા. પાટણકરનો – Mardhekar's Contribution to Aestheties And Literary Criticism નામનો નિબંધ (Aesthetics And Literary Criticism –નામના ગ્રંથમાં) એને તે સાથે શ્રી પાધ્યેના 'મર્ઢેકરાંચી સૌન્દર્યમીમાંસા' ગ્રંથનું તેમણે મરાઠી 'સત્યકથા' (મે ૧૯૭૦)માં કરેલું અવલોકન જોઈ શકાય.

સુધી કહે છે કે મર્ઢેકરે સૌન્દર્યના મૂળભૂત પ્રશ્નો કદી ઉપસ્થિત કર્યા જ નથી. તેઓ કહે છે કે મર્ઢેકરે ભારતીય વિવેચકોને આકૃતિવાદી ચશ્માંથી જોવા બાધ્ય કર્યા તે તેમની સિદ્ધિ છે, પણ તેમણે જે ચશ્માં ધર્યા તે એકદમ અપારદર્શી છે અને એ તેમની નિષ્ફળતા છે.

આમ, મર્ઢેકરની સૌન્દર્યમીમાંસા વિષે એક પક્ષે અહોભાવ અને અન્ય પક્ષે તુચ્છતાભાવ – એ બે છેડાઓ વચ્ચે મર્ઢેકરની સૌન્દર્યમીમાંસાનું તટસ્થતાથી, વૈજ્ઞાનિક, સવિશેષે તો મનોવૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિકોણથી કરેલું અધ્યયન તે શ્રી પ્રભાકર પાધ્યેનો '**મર્ઢેકરાંચી સૌંદર્યમીમાંસા**' નામે આ ગ્રંથ. આ ગ્રંથ મર્ઢેકરના ગ્રંથોના વાર્તિક રૂપે છે અને આપણને આનંદવર્ધનની 'ધ્વન્યાલોક' પરની અભિનવગુપ્તની 'લોચન' ટીકાનુ – એ પરંપરાનું સ્મરણ કરાવે છે.

આ ગ્રંથરચનાના ઉગમનુ કારણ પણ કેવું છે? શ્રી પાધ્યેએ "**કલેચ્યા ક્ષિતિજે**' નામે એક ગ્રંથ ત્રીસેક વર્ષ પૂર્વે લખેલો, તેની ભૂમિકા લખી હતી મર્ઢેકરે. એ ભૂમિકામાં જ મર્ઢેકરે શ્રી પાધ્યેની સૌન્દર્યમીમાંસાનું સમભાવરહિત ખંડન કર્યું; પણ શ્રી પાધ્યેએ તો એ વિષે માઠું ન લગાડતાં મર્ઢેકરની જ ભૂમિકાને મૂળમાંથી તપાસવાનો ઉપક્રમ સ્વીકાર્યો અને એનુ પરિણામ તે આ ગ્રંથ. વચ્ચે અંગ્રેજીમાં પણ કેટલાક નિબંધો શ્રી પાધ્યેએ મર્ઢેકરની સૌન્દર્ય-મીમાંસા વિષે લખેલા, તે પછી મરાઠી 'સત્યકથા' માસિકમાં જુલાઈ ૧૯૬૫થી ઑક્ટોબર ૧૯૬૫ સુધીના અંકોમાં 'માનસશાસ્ત્ર, સૌન્દર્યશાસ્ત્ર આણિ મર્ઢેકર' એ શીર્ષક તળે ચાર લેખો પ્રગટ કરેલા ૧૯૬૮ના ઉનાળાની રજાઓમાં પૂનામાં શ્રી પાધ્યેને બેચાર વખત મળવાનું થયેલું ત્યારે અમારી ચર્ચામાં મર્ઢેકર આવી જતા. મેં તેમને 'સત્યકથા'ના લેખોની વાત કરી ત્યારે કહે કે 'એ વિષે તો હુ અલગ પુસ્તક લખી રહ્યો છું.' આમ આ અધ્યયન ગ્રંથ

વર્ષોનો પરિશ્રમ, વૈજ્ઞાનિક અંતર્દષ્ટિ, શાસ્ત્રીયનિરૂપણ પદ્ધતિ અને મર્ઢેકર-પ્રીતિનું અનન્ય ઉદાહરણ છે.

મર્ઢેકરની સૌન્દર્યમીમાંસા વિષે એ સૌન્દર્યમીમાંસાની શ્રી પાધ્યેએ કરેલી 'મીમાસા' વિષે અધિકારપૂર્વક ચર્ચા કરવાની મારી સજ્જતા નથી. પરંતુ સ્વાતંત્ર્યોત્તર મરાઠી વિવેચનના આ એક ઉજ્જવળ પહેલુનો, અને વિશેષેતો એ પહેલુની આવી સુંદર, પાયાની મીમાંસા કરનાર ગ્રંથનો પરિચય આપવાનો હેતુ છે.

શ્રી પાધ્યેનો ઉપક્રમ મર્ઢેકરની વિચારણાને તાત્ત્વિક ભૂમિકા પર મૂકી આપવાનો છે, અને એટલે, આવશ્યક તેટલી બધી ચર્ચા મૂળભૂત રીતે તેમણે સમાવિષ્ટ કરી છે. જેમ કે મર્ઢેકરનું તત્ત્વજ્ઞાન, મર્ઢેકરનો મૂલ્યવાદ, મર્ઢેકર અને ગેસ્ટાલ્ટ તથા મર્ઢેકર અને 'એરિસ્ટોટલ, મર્ઢેકર અને કાંટ, મર્ઢેકર અને રિચાર્ડ્ઝ સબંધી પ્રકરણો. અહીં આપણે મર્ઢેકરની મહત્ત્વની જે કેટલીક મૌલિક સ્થાપનાઓ ગણાય છે, તે શ્રી પાધ્યેએ આપણને જે રીતે માંડી બતાવી છે, તે જોઈશું.

આ ગ્રંથના પહેલા પ્રકરણ 'પ્રાસ્તાવિક'માં શ્રી પાધ્યેએ સંક્ષેપમાં મર્ઢેકરની સૌન્દર્યમીમાંસાનાં મૂળતત્ત્વો-સૌન્દર્યનિર્મિતિની પ્રક્રિયા, વિશુદ્ધસંવેદના, કલાનું માધ્યમ, લયબધ્ધ રચના, સૌન્દર્ય-ભાવના આદિનો એટલો સ્પષ્ટ પરિચય આપ્યો છે કે મર્ઢેકરના વિચારોથી અનભિજ્ઞ જિજ્ઞાસુને આ સમગ્ર ગ્રંથમાં થયેલી ચર્ચા સમજવા માટેની યોગ્ય પૂર્વભૂમિકા મળી રહે છે.

વિશુદ્ધ સંવેદનાનું મર્ઢેકરની વિચારણામાં પાયાનું મહત્ત્વ છે એમ કહી શ્રી પાધ્યે મર્ઢેકરનો મત માંડી આપે છે. વિશુદ્ધ સંવેદ-નાની લયબદ્ધ રચનાથી સૌન્દર્યનિર્માણ થાય છે. વિશુદ્ધ સંવેદના અને લયબદ્ધ રચનાની પ્રતીતિથી સૌન્દર્યભાવનાનું નિર્માણ થાય છે. કોઈપણ કલાકૃતિમાં સંવેદના જેટલા પ્રમાણમાં શુદ્ધ તેટલા પ્રમાણમાં

તેની કલાત્મકતા વધારે. મર્ઢેકરને અભિપ્રેત એવી સંવેદનાનું શુદ્ધત્વ બે પ્રકારે છેઃ

(૧) આ સંવેદના અર્થયુક્ત હોવી જોઈએ.

(૨) કલાકૃતિથી સ્ફુરિત સંવેદના એક વિશિષ્ટ જ્ઞાનેન્દ્રિય પર આધારિત હોવી જોઈએ.

મર્ઢેકરની સંવેદના સંબંધી આ ધારણા મનોવિજ્ઞાન કે તત્ત્વજ્ઞાનના આધાર પર છે તે નક્કી કરવાની મુશ્કેલીની ચર્ચા કર્યા પછી શ્રી પાધ્યે રસેલ આદિ વિચારકોની વિચારણા તપાસે છે. અનેક મનોવૈજ્ઞાનિકોનાં આ સંબંધી થયેલાં પરીક્ષણોનો આધાર આપી મર્ઢેકરની વિચારણાની મર્યાદાઓ ચીંધે છે અને મર્ઢેકરનો વિશુદ્ધ સંવેદના 'મૂળાતચ અશક્ય આહે' એમ કહી મર્ઢેકરની વિચારણાના પાયામાં રહેલા આ સિદ્ધાંતને ગ્રાહ્ય બનાવવા આ રીતે શ્રી પાધ્યે મૂકી આપે છે : 'કલાકૃતિનો આસ્વાદ લેતાં કે રસગ્રહણ કરતાં તેના તાત્ત્વિક કે વ્યાવહારિક કે સામાજિક વગેરે જે અર્થ છે, તે બાજુ પર રાખીને માત્ર તેની સંવેદનાના ગુણવિશેષ વડે અને લયબદ્ધ રચના રૂપે જોવાથી તેનો મર્મ અધિક સમજાશે એમ મર્ઢેકરનો અનુવાદ કરીને કહી શકાય.'

કલાના માધ્યમ અંગેની મર્ઢેકરની સ્થાપના અત્યંત મૌલિક ગણાઈ છે. શ્રી પાધ્યે કહે છે તેમ મર્ઢેકરને મતે માધ્યમ એટલે કોઈપણ ત્રણ અંગી પ્રક્રિયાનું વચલું અંગ (Medium is the middle term of any process that is triterminal.) સૌંદર્યની પ્રક્રિયા પણ ત્રણ અંગની છે અને આ પ્રક્રિયાનું વચ્ચેનું અંગ 'માધ્યમ' પહેલા અને ત્રીજા અંગથી નક્કી થાય છે અને આ પહેલું અંગ તે સૌંદર્યવૃત્તિ અને છેલ્લું અંગ તે સૌંદર્ય; એટલે કે સૌંદર્યવૃત્તિ સૌંદર્યનું નિર્માણ કરે છે, તો પછી વચ્ચેનું

માધ્યમ કયું ? મર્ઢેકરને મતે – સૌંદર્યવૃત્તિ એટલે – વિશુદ્ધ સંવેદનાથી ભરાઈ જવાની વૃત્તિ.

સૌંદર્ય એટલે – જે શક્તિથી વિશુદ્ધ સંવેદના રસિકના ચિત્તને ભરી દે છે તે શક્તિ. વાસ્તવનું અથવા વિશ્વનું આકલન વિશુદ્ધ સંવેદનાથી થાય છે. આ સંવેદના જ્ઞાનેન્દ્રિયો વડે થાય છે. આ સંવેદના જ આપણા વિશ્વવિષયક જ્ઞાનનો મૂળ આધાર છે. એટલે જેટલા પ્રકારની સંવેદના તેટલા પ્રકારનું આપણું વિશ્વવિષયક જ્ઞાન. એટલે કે વિશ્વનાં જેટલાં અંગો તેટલા પ્રકારની સંવેદના અને તે તેટલા પ્રકારની જ્ઞાનેન્દ્રિયોથી નિર્માણ પામે છે. આપણી જુદીજુદી જ્ઞાનેન્દ્રિયોથી વિશ્વ પ્રતીત થાય છે એટલે વિશ્વના વિભાગો – ધ્વનિનું વિશ્વ, રંગરેખા અને આકારનું વિશ્વ, સ્પર્શનું વિશ્વ, ગંધનું વિશ્વ અને રસનું વિશ્વ. આ વિશ્વ અથવા વિશ્વાંગ (aspect of universe) એ મર્ઢેકરને મતે કલાનું માધ્યમ છે.

કલાકાર પોતાની કલાકૃતિનું સૌંદર્ય આ વિશ્વાંગોદ્વારા પ્રગટ કરે છે. કલાકારની સૌંદર્યવૃત્તિ વિશ્વાંગોમાં રમી રહે છે અને તે આ વિશ્વાંગોની લયબદ્ધ રચના કરે છે, એટલે કલાકૃતિનું સૌંદર્ય-નિર્માણ થાય છે. એટલે જ વિશ્વાંગને કલાનું માધ્યમ કહેવામાં આવે છે. જેટલાં વિશ્વાંગો તેટલી કલા અર્થાત્ પ્રત્યેક કલાને તેનું આગવું માધ્યમ હોય છે:

ચિત્રકારનું માધ્યમ એ વિશ્વનું રંગરેખા આકાર રૂપ અંગ—

સંગીતકારનું માધ્યમ એ વિશ્વનું ધ્વનિરૂપ અંગ—

શિલ્પીનું માધ્યમ એ રંગરૂપ અને સ્પર્શરૂપ એવું મિશ્ર-વિશ્વાંગ—

બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો દક્સંવેદનાએ નિર્માણ કરેલું વિશ્વ તે ચિત્રકારનું માધ્યમ અને શ્રુતિસંવેદનાથી પ્રતીત થતું વિશ્વ તે સંગીતકારનું માધ્યમ. તો પછી **સાહિત્યકારનું માધ્યમ કયું ?**

જવાબ સહેલો છે: 'શબ્દ'. પણ 'શબ્દ' તે વિશ્વનું કયું અંગ? તેનો કઈ સંવેદના સાથે સંબંધ છે? કઈ જ્ઞાનેન્દ્રિયથી તે નિર્માણ પામે છે? શબ્દને નાદ હોય છે અને તેને લિપિબદ્ધ કર્યા પછી તે આકાર પણ ધારણ કરે છે, પણ લિપિબદ્ધ કર્યા પહેલાં શબ્દ તો અસ્તિત્વમા આવી ગયો હોય છે. એટલે મુખથી નીકળેલો અને કાનથી સાંભળેલો અવાજ તે શબ્દ એવી વ્યાખ્યા આપી શકીએ, પણ કાગળ પર લખેલો અને આંખથી વાંચેલો એ પણ શબ્દ તો કહેવાય જ. એટલે શબ્દનું વિશ્વ તે નાદવિશ્વ કહેવાય નહિ. કાવ્યમાં નાદનાં આંદોલનો અને નાદનો લય હોય છે, પણ તે અર્થના આંદોલનો અત્રે લયના આશ્રયમાં રહેલો હોય છે. એટલે 'અર્થ' કે 'આશય' એ કાવ્યનું માધ્યમ. કવિ ભાષા અથવા શબ્દનો આશ્રય લે છે કેમ કે શબ્દ એ અર્થનો સંકેત છે. સંગીતકાર જેવી રીતે ધ્વનિથી સૌંદર્યનું નિર્માણ કરે છે, કવિ પોતાના સૌંદર્યનું નિર્માણ 'અર્થ' અથવા 'આશય'થી કરે છે. પણ અર્થ કે જ્ઞાનેન્દ્રિયથી નિર્માણ થતો નથી. રંગ જેવી રીતે નેત્રો દ્વારા પ્રતીત થાય છે, ધ્વનિ જેવી રીતે કાન દ્વારા પ્રતીત થાય છે, તેવી રીતે અર્થ કઈ જ્ઞાનેન્દ્રિયથી પ્રતીત થાય છે? કોઈ એક જ્ઞાનેન્દ્રિયથી નહિ. અર્થપ્રતીતિ મૂળે સંવેદનાની ક્રિયા જ નથી. તે સંવેદન પર સ્મૃતિના, કલ્પનાશક્તિના અને વિચારના સંસ્કાર પડયા પછીની ક્રિયા છે. અર્થ સંવેદનાની છાયા છે. બીજું એ કે કાવ્ય એક જ્ઞાનેન્દ્રિય પર આધારિત સંવેદનાની છાયા છે એવું નથી, તે અનેક જ્ઞાનેન્દ્રિયોના સંવેદનની છાયા છે; એટલે એક તો, સંવેદના જ નહિ, અને તે ય વળી એક પણ રીતે વિશુદ્ધ સંવેદના પણ નહિ. —આ રીતે મર્ઢેકરને મતે જોઈએ તો કવિતા એ કલા એવા નામને પાત્ર નથી.

તો પછી કવિતાને કલા કેમ કહેવામાં આવે છે?

—તે એક જ કારણથી – કાવ્યમાં લયબદ્ધ રચના હોય છે એટલે. કાવ્યથી સૌન્દર્યભાવના જાગૃત થાય છે. તેનુ કારણ એ છે કે વિશુદ્ધ સંવેદનાની પ્રતીતિથી જેમ સૌન્દર્યભાવના નિર્માણ થાય છે, તે રીતે જ લયબદ્ધ રચનાની પ્રતીતિથી પણ નિર્માણ થાય છે. એટલે કે સંગીત, ચિત્ર વગેરેમાં સૌન્દર્યભાવના બે કારણોથી નિર્માણ થાય છે, કાવ્યમાં એક જ કારણથી. આથી અન્ય કલાઓના સંદર્ભમાં કાવ્યકલા ઊતરતી કક્ષાની છે; કાવ્યમાં લયબદ્ધ રચના હોય છે, પણ તે અર્થની, અને અર્થ એ વિશુદ્ધ સંવેદનાને ભ્રષ્ટ કરનાર છે, એટલે **કવિતા એ ભ્રષ્ટ કલા છે.** મર્ઢેકરને મતે : Poetry is tainted by the traffic of this human world.

શબ્દને મર્ઢેકર 'સાધન' માને છે, જેમ ચિત્રકલા તેલ રંગ વગેરેને સાધન માને છે, જેમ વાયોલિન વગેરે સાધન છે. સાહિત્યનું સાધન ભાષા છે, માધ્યમ અર્થ–ભાવનાત્મક આશય–emotional meaning છે.

શ્રી પ્રાધ્યે મર્ઢેકરની 'માધ્યમ' અંગેની આ મીમાંસાના મૂળ સ્રોત સુધી આપણને લઈ જાય છે અને પછી એમણે મર્ઢેકરની આ મીમાંસા અંગ્રેજી સૌન્દર્યમીમાંસક જેશપ વગેરેથી કેવી રીતે અનુપ્રાણિત છે તે દર્શાવ્યું છે. મર્ઢેકરના 'માધ્યમ'ના આ સિદ્ધાંતને અગાઉ કહ્યું છે તેમ શ્રી કરંદીકર જેવા 'આંતરરાષ્ટ્રીય મહત્ત્વ'નો ગણે છે તો બીજી બાજુ શ્રી પાટણકર આ સિદ્ધાંતનું ખંડન કરે છે. તેમને આ વાંધા છે :

૧ : કેવી રીતે એક એક જ્ઞાનેન્દ્રિયને એક એક કલાસ્વરૂપ સાથે સાંકળી શકાય ? પાંચ જ્ઞાનેન્દ્રિયો છે એવી સામાન્ય જનની માન્યતા સ્વીકારીએ તો પછી વધારે કલાઓ સાથે એનો

મેળ કેવી રીતે બેસાડી શકાય? અને મનોવૈજ્ઞાનિકોનો મત સ્વીકારીએ તો ઘણી બધી જ્ઞાનેન્દ્રિયો છે – તો તે પ્રત્યેક સાથે એક એક વિશુદ્ધ કલા જોડાયેલી છે ખરી?

૨ : શું એવું નથી કે ઘણી કલાઓના આસ્વાદમાં એક કરતાં વધારે ઇન્દ્રિયોનો વિનિયોગ થતો હોય છે?

૩ : વિશુદ્ધ શબ્દ વર્ણનાત્મક છે કે મૂલ્યાત્મક? મર્ઢેકર વિશુદ્ધ કલાઓને અશુધ્ધ – ભ્રષ્ટ કલાઓ કરતાં ઊંચા દરજ્જાની કેમ ગણે છે?

૪ : 'માધ્યમ'નો આ સિદ્ધાંત સાહિત્યકલાને લાગુ પડતો નથી, કારણ કે મર્ઢેકર શબ્દ અથવા ધ્વનિને' 'માધ્યમ' તરીકે રદ ગણે છે. મર્ઢેકરને મતે અર્થ કે આશય માધ્યમ છે અને મર્ઢેકરના પોતાના સિદ્ધાંત પ્રમાણે અર્થ માધ્યમ ન બની શકે કારણ કે તે ઇન્દ્રિયગ્રાહ્ય નથી. શ્રી પાટણકર આ ચર્ચા પછી કહે છે કે: 'સંક્ષેપમાં માધ્યમ વિષેના પોતાના વિશિષ્ટ સિદ્ધાંતને રજૂ કરીને, ખરેખર તો મર્ઢેકરે અશુદ્ધ માધ્યમને કારણે સાહિત્ય અશુદ્ધ કલા છે એટલું જ સાબિત નથી કર્યું પણ એ કલા પણ નથી કેમ કે એને માધ્યમ પણ નથી – એમ સાબિત કર્યું છે.'

પાટણકરનો મત એકદમ છેડેનો છે અને મર્ઢેકરના સિદ્ધાંતનો તેઓ તાત્ત્વિક ભૂમિકા પરથી છેદ ઉડાડે છે. વાસ્તવમાં, મર્ઢેકર એ વાતથી પરિચિત નથી એવું નથી એટલે તો કવિતા આદિ કલાને એમણે ભ્રષ્ટ કહી જ છે.

લયબદ્ધ રચનાનું મર્ઢેકરની મીમાંસામાં એટલું જ મહત્ત્વનું સ્થાન છે. આ લયબદ્ધ રચના હોવાને કારણે જ કળાના દરબારમાં સાહિત્યનું સ્થાન છે, કારણ કે સાહિત્યમાં સંવેદનાને સ્થાને સંવે-

દનાની છાયા હોય છે. વળી તે એક જ્ઞાનેન્દ્રિયથી નહિ (જે મર્ઢે-કરને મતે આવશ્યક છે) પણ અનેક જ્ઞાનેન્દ્રિયોની ભેળસેળથી પમાય છે અને વિશેષ તો એ કે સાહિત્યનું માધ્યમ અર્થ છે, જે સંવેદ-નાને ભ્રષ્ટ કરનારું તત્ત્વ છે.

મર્ઢેકરના લયબદ્ધ રચનાના સિદ્ધાંતનો પરિચય આપતાં શ્રી પાધ્યે તે સિદ્ધાંતના પ્રભાવક સ્રોત સુધી આપણને લઈ જાય છે અને પછી મર્ઢેકરના એ સિદ્ધાંતને માંડી આપે છે. લયતત્ત્વની વ્યાખ્યા મર્ઢેકરે આ પ્રમાણે આપી છે :

૧ : બે સંવેદનાસંબંધોનો એકી સાથે અનુભવ લેતાં તેમાં એકનો ગુણધર્મ બીજાના ગુણધર્મ સાથે મળતો આવે ત્યારે તે બન્ને સંબંધ પરસ્પરને સુસંગત હોય છે. આ સંવાદલયનું તત્ત્વ છે.

૨ : બે સંવેદનાસંબંધોનો એકી સાથે અનુભવ લેતાં તેમાં એકનો ગુણધર્મ બીજાના ગુણધર્મ સાથે મળતો ન આવે, ઊલટાનો વિરોધમાં હોય ત્યારે તે બન્ને સંબંધ પરસ્પર વિરોધી હોય છે. આ વિરોધલયનું તત્ત્વ છે.

૩ : એક સંવેદનાસમુચ્ચયના જ્યારે બે ભાગ કરવામાં આવે અને તેમાં એક ભાગમાં સંબંધની સંખ્યા બીજા ભાગમાં સંબં-ધની સંખ્યા જેટલી હોય ત્યારે તે બન્ને પરસ્પર સમતોલ હોય છે. આ સમતોલલયનું તત્ત્વ છે.

આમ લયના સંવાદ, વિરોધ, સમતોલ આ ત્રણ નિયમ સાર્વ-ત્રિક પ્રમાણભૂતતા ધરાવે છે એવો મર્ઢેકરનો દાવો છે. શ્રી પાધ્યે આનું વિશ્લેષણ કરતાં વિરોધલયનું તત્ત્વ સમતોલલયમાં આવી જતું જુએ છે.

પોતાના આ સિદ્ધાંત દ્વારા મર્ઢેકરે બાલકવિની ‘ખેડ્યાતીલરાત્ર’ કવિતાનું અને ટી. એસ. એલિયટની ‘When lovely lady

stoops to folly' એ કાવ્યખંડનું રસગ્રહણ કરાવ્યું છે. 'કલાચે રસગ્રહણ : લય' નામના આ ગ્રંથના પ્રકરણમાં શ્રી પાધ્યેએ મર્ઢેકરની લયના તેમના આ વિવેચનાત્મક ઓજાર વડે કરાયેલી કાવ્યસમીક્ષાની મર્યાદાઓની ઝીણવટથી ચર્ચા કરી છે. તેઓ તો એટલે સુધી કહે છે કે: 'પોતાના લયતત્ત્વના કોષ્ટકમ ।બાલકવિની આ સુંદર કવિતા બેસાડવા માટે મર્ઢેકરે જે ખેંચતાણ કરી છે તે ખરેખર હાસ્યાસ્પદ છે.' શ્રી પાધ્યેને મર્ઢેકરનો આ સિદ્ધાંત કલાકૃતિની ગુણવત્તા ઠરાવવાની દૃષ્ટિએ નિરુપયોગી લાગ્યો છે.

ભાવનાનિષ્ટ સમતાનતા (emotional equivalence)નો મર્ઢેકરનો સિદ્ધાંત તેમના 'કાવ્યાંતીલ નવીનતા' નામના નિબંધમાં રજૂ થયો છે. કેટલાકને મતે મર્ઢેકરની સૌન્દર્યમીમાંસાનો આ એક મહત્ત્વનો સિદ્ધાંત છે. શ્રી પાધ્યે સાથે મારે પણ આ નિબંધની ચર્ચા થઈ હતી, હું પણ એવા કશાક ખ્યાલમાં હતો. એટલે મને બહુ આશ્ચર્ય થયું જ્યારે એમણે કહ્યું કે, 'મર્ઢેકરનો આ સૌથી વધારે ચર્ચાયેલો નિબંધ એમનો અતિસાધારણ નિબંધ છે.'

આ સિદ્ધાંત મર્ઢેકરે કવિ અને પૃથક્ જનની સરખામણી કરીને રજૂ કર્યો છે. આમ તો, કવિ અને સામાન્ય માણસમાં ફેર નથી, પણ કવિની અનુભૂતિમાં કાવ્ય હોય છે, તે કેવી રીતે ?— તો તે છે કવિની અનુભૂતિમાં રહેલ ભાવનાનિષ્ટ સમતાનતામાં. કવિની અનુભૂતિનાં હમેશાં બે પદ હોય છે, તેમાંથી એક પદ અધ્યાહત હોય છે, જે પદ અધ્યાહત નથી હોતું તે પ્રત્યક્ષ હોય છે, તે કવિમાં અને સાધારણ જનમાં મોટે ભાગે સરખું હોય છે, પણ કવિમાં જે પદ અધ્યાહત હોય છે તે અન્યમાં મૂળે અસ્તિત્વમાં જ નથી હોતું. મર્ઢેકર લખે છે :

"કોઈ એક (પ્રત્યક્ષ) 'अ' પદની બીજા એક (અધ્યાહત)

પદ સાથે ભાવનાત્મક સમતાનતા સ્થાપિત કરવી તે કવિની અનુભૂતિનુ વ્યવચ્છેદક લક્ષણ છે.'' તેઓ કહે છે: 'કવિની વિશિષ્ટ અનુભૂતિનું સ્વરૂપ अ' = ब' હોય છે. તેનુ એક સારું ઉદાહરણ એટલે ઉપમા.' તેઓ બાલકવિની એક કાવ્યપંક્તિ—

'તંદ્રીતચ અર્ધ્યાંમુર્ધ્યાં
લુકલુકતે તારારાણી'

(તંદ્રામાં જ અર્ધજાગૃત તારારાણી ઝગમગે છે.) - લઈને સમજાવે છે. એ કહે છે કે 'લુકલુકણારી તારકા' જોઈ એટલે 'લુકલુકણારી તારકા' એટલો જ કવિ ઈતર વ્યક્તિનો અનુભવ, પણ લુકલુકણારી તારકા = અર્ધ્યાંમુર્ધ્યાં તંદ્રીતલી બાલિકા — આવું સ્વરૂપ જે અનુભૂતિનુ છે, તે કવિની અનુભૂતિ છે. હવે અહીં 'લુકલુકણારી તારકા'માંથી સંભળાતો ભાવનાસૂર અને 'અર્ધ્યાંમુર્ધ્યાં તંદ્રીતલી બાલિકા'ના સ્વપ્નમાંનો ભાવનાસૂર એ અલગ અલગ રીતે ગમે તેટલાં આહ્લાદક હોય, પણ તેમાં કાવ્ય નથી. કાવ્ય ઉત્પન્ન થાય છે તે આ બંને સૂરો વચ્ચે સમાનતા સ્થાપિત કર્યા પછી. કવિનું કામ આમ અલગ અલગ વિશ્વાંગોમાં ભાવનાત્મક સમતાનતા કલ્પવામાં છે.

શ્રી પાધ્યે આ સિદ્ધાંત અંગે ચર્ચા કરતાં કહે છે કે મર્ઢેકરની આ માંડણી બરાબર છે, પણ એમાં નવું શું છે? ઉપમા કે રૂપકમાં કાવ્યનો આત્મા રહેલો છે તેની આજ સુધીના અનેક કાવ્યમીમાંસકોએ વાત કરી છે. તેઓ એરિસ્ટોટલનું વિધાન આપે છે: A good metaphor implies an intuitive perception of the similarity in dissimilars — કવિ પ્રતિભાની શક્તિ એટલે વિરોધમાં સાધર્મ્ય શોધનાર દૃષ્ટિ.

હવે આ સમતાનતા 'ભાવનાનિષ્ટ' હોય એવો આગ્રહ એટલે

એમાં મર્ઢેકરની નવીનતા થઈ એમ કહેવાય, પણ ભાવનાનિષ્ટ એટલે શું – એ વિષે શ્રી પાધ્યે કહે છે કે મર્ઢેકરે ખાસ પ્રકાશ પાડયો નથી. વળી શ્રી પાધ્યે આ સાધર્મ્ય શોધવાની નજરમાં ભાવનાત્મકતા નહિ, પણ વૈચારિકતા જુએ છે, અને ભાવના અને બુદ્ધિ બન્નેનું સહકાર્ય જુએ છે.

ભાવનાનિષ્ટ સમતાનતાની સ્થાપના કર્યા પછી મર્ઢેકર કવિતામાં 'નવીનતા'ની મીમાંસા કરતાં લખે છે:

> "કાવ્યપ્રકૃતિનો ધર્મ સૃષ્ટિમાંથી ભાવનાનિષ્ટ સમતાનતા શોધી કાઢવાનો છે. એટલે નવીન કવિતાનું લક્ષણ **નવી** ભાવનાનિષ્ટ સમતાનતાનો આવિષ્કાર કરવો તે છે."

શ્રી પાધ્યે મર્ઢેકરની આ વાત સ્વીકારીને ય કહે છે કે મર્ઢેકરનો આ વિચાર સપાટી પર રહી જાય છે. એમાં ઊંડા ઊતરવાની જરૂર હતી. શ્રી પાધ્યે એલિયટ, ડિલન ટોમસ અને બ્લેકની કવિતાના ઉદાહરણથી આ વાત અત્યંત વિશદ રીતે મૂકી આપે છે.

આ સિવાય શ્રી પાધ્યેનાં આ ગ્રંથનાં અગત્યનાં પ્રકરણો–સૌન્દર્યભાવના, મર્ઢેકરાંચે તત્ત્વજ્ઞાન, મર્ઢેકરાંચા મૂલ્યવાદ, ભાવાર્થાંચે સંઘટન, કાવ્યાંચે રસગ્રહણ – આપણી સમક્ષ મર્ઢેકરની વિચારણાને યોગ્ય પરિપ્રેક્ષ્યમાં રજૂ કરે છે. તેમણે શ્રી રા. ભા. પાટણકરની મર્ઢેકર-વિષયક ટીકાઓના સપ્રમાણ ઉત્તરો પણ આપ્યા છે. શાસ્ત્રીય વિચારણાના ઊહાપોહના એક ઉત્તમ નિદર્શનરૂપ આ ગ્રંથ આપીને શ્રી પ્રભાકર પાધ્યેએ સ્વ. બા. સી. મર્ઢેકરનું ઉચિત અને શ્રદ્ધેય તર્પણ કર્યું છે.

૧૯૭૨

૧૬ : Correspondences : બૉદલેરનો કાવ્યાદર્શ

Nature is a temple of living pillars
where often words emerge, confused and dim;
and man goes through this forest, with familiar
eyes of symbols, always watching him.

Like prolonged echoes mingling far away
in a unity tenebrous, and profound,
vast as the night, and as the limpid day,
perfumes, sounds and colours correspond.

There are perfumes as cool as children's flesh
sweet as oboes, as meadows green and fresh;
–others, triumphant and corrupt and rich,

with power to fill the infinite expanses,
like amber, incense, musk and benzoin, which
sing the transports of the soul and senses.

(પ્રકૃતિ મંદિર છે, જ્યાં પ્રાણયુક્ત સ્તંભ
કદી કદી ઉચ્ચારે છે અસ્પષ્ટ કૈં શબ્દ
માનવી પસાર થાય છે આ પ્રતીકના વનથકી
નિહાળી રહે છે તેને જે સદાયે પરિચિત નજરથી.

દીર્ઘ દીર્ઘ પ્રતિધ્વનિ જે પરસ્પર ભળે દૂરે
સુગાઢ અભેદ્ય ઐક્ય મહીં અંધકારે,
રાત્રી સમ વ્યાપ્ત અને તેજ સમ સ્વચ્છ,
ગંધ સ્વર અને રંગ પ્રતિસ્પંદ ઝીલે પરસ્પર.

ગંધ કેટલીક, શિશુ કેરા સ્પર્શ સમી સુશીતલ
મોરલીના નાદ સમી મીઠી અને હરિયાળાં વનો સમી લીલીછમ,
અન્ય કેટલીક વળી વિજયી, ભ્રષ્ટ અને સુસમૃદ્ધ
ભરી ભરી દેતી દઈ અસીમ વિસ્તૃત—
અંબર કસ્તુરી અને ધૂપ સમ, પ્રત્યેક જે ગાય
આત્મા અને ઇન્દ્રિયોના આનંદનું ગાન.)

१ : नूतनच्छन्दसामवतारः । A New Thrill

બાદલેરની કવિતાઓ વાંચીને વિક્ટર હ્યુગોએ બોદલેરને લખ્યું : You endow the heaven of art with an indefinable ray of macabre. You create a NEW thrill. આધુનિક કવિતાનો સાચા અર્થમાં આરંભ બોદલેરથી થાય છે. એક શતાબ્દી પહેલાં ૧૮૫૭માં જ્યારે ' Les Fleurs Du Mal ' કાવ્યસંગ્રહ પ્રગટ થયો ત્યારે તેનાં કેટલાંક કાવ્યો પર અશ્લીલતાનો આરોપ મૂકી, કવિને કોર્ટમાં હાજર કરવામાં આવ્યો, અને કવિને દંડ થયો. રવીન્દ્રનાથ જ્યારે આર્જેન્ટીનામાં ત્યાંનાં પ્રસિદ્ધ સાહિત્યકાર વિક્ટોરિયા ઓકામ્પોર કવિએ આપેલું નામ વિજયા રવીન્દ્રનાથે ' પુરબી ' કાવ્યસંગ્રહ આ 'વિજયા'ને અર્પણ કર્યો છે.) ને ત્યાં હતા ત્યારે તેઓ રવીન્દ્રનાથને બોદલેરની કવિતાઓ ફ્રેન્ચમાંથી અંગ્રેજીમાં રૂપાંતર કરી સંભળાવતાં હતાં. કવિતા ('Invitation au Voyage)ની વચ્ચે જ કવિ બોલી ઊઠ્યા : Vijaya, I don't like your furniture poet. બિચારી વિજયા ! એને તો પોતાના અનુવાદનો વાંક કાઢ્યો. આમ બોદલેરની કવિતા વાદવિવાદનો, રુચિ–અરુચિનો પ્રશ્ન બનતી જ રહી છે.

બોદલેર પોતાની કવિતામાં જિવાતા જતા જીવનનો પુરસ્કાર કરે છે. સામયિકતા (Contemporaneity) બોદલેરની કવિતાનું આગળ તરી આવતું લક્ષણ છે. રોજબરોજના જીવનમાંથી કવિ પોતાની કાવ્યસામગ્રી ઉપાડી લે છે. કોઈ પ્રકારના અભિનિવેશ સિવાય જીવનમાં રહેલી કુરૂપતાઓનો પણ તેની કવિતામાં તે સ્વીકાર કરે છે. Les Fleurs du Malના આરંભમાં મૂકેલી To The Reader કવિતામાં તે નિવેદન રજૂ કરે છે :

If rape or arson, poison, or the knife
Has wove no pleasing patterns in the stuff
Of this drab canvas we accept as life—
It is because we are not bold enough!

આ તમામ વિષયો બોદલેરની કવિતામાં મળશે. તેણે કવિતાને કવિતા સિવાયના તત્ત્વોથી મુક્ત રાખવાનો અથક પરિશ્રમ ભારે નિષ્ઠાપૂર્વક કર્યો છે, અને તેથી જ હ્યુગોને ('ઉત્તરરામચરિત'ની વાસતીએ વાલ્મીકિનો અનુષ્ટુપ સાંભળી કહ્યું હતું—नूतनच्छ दसाम-वतारः તેની જેમ) કહેવું પડ્યું : You create a new thrill.

2 : પ્રતીકારણ્ય–Forest of Symbols

બાદલેર પ્રતીકી કાવ્યધારાનો આદિસૂરિ ગણાય છે. આમ તો કવિતાના આવિર્ભાવની સાથે જ કવિતામાં કલ્પન, સાદૃશ્ય અને પ્રતીક આદિનો વ્યવહાર થતો રહ્યો છે. કવિતામાં પ્રતીકોનો ઉપયોગ કવિતા જેટલો જૂનો કહી શકાય. કવિતામાં વપરાતાં પ્રતીકો જ્યારે અત્યંત રૂઢ બની જાય છે—અપસામાન્ય બને છે ત્યારે તેની પ્રતીકાત્મકતા ખોઈ બેસે છે. બોદલેરને જે પ્રતીકો વારસામાં મળેલાં તે મોટે ભાગે ક્રિશ્ચિયાનિટીનાં પ્રતીકો હતાં, જે લગભગ સામાન્ય બની ગયેલાં. કવિતામાં પ્રતીકનું શું માહાત્મ્ય છે તે ઓળખવામાં બોદલેર અગ્રણી હતો. તેણે જે પ્રતીકોનો ઉપયોગ પોતાનાં કાવ્યોમાં

કર્યો તે લગભગ બધાં અભિનવ પ્રતીકો છે, અથવા તેણે કૅથોલિસિઝમનાં પ્રતીકોને ઉલટાવીને પ્રયોજ્યાં છે![૩]

બૉદલેરનું પ્રસ્તુત સૉનેટ બૉદલેરની કાવ્યવિષયક ઘણી બધી ધારણાને રજૂ કરે છે. પ્રતીકી કવિઓનો આ ધ્યાનમંત્ર બની રહેલ. અલબત્ત બૉદલેરે પોતાના સમકાલીન કવિઓ અને કલાકારો વિષે લખતાં પોતાની કાવ્ય અને કલાવિષયક પ્રતિપત્તિઓની છણાવટ કરી છે તેમ છતાં તેનું આ સૉનેટ અને તેના અનુગામી રેમ્બોનું Les Vovelles અને વર્લેનનું કાવ્ય Art Poetique—આ કાવ્યત્રયી ફ્રેન્ચ પ્રતીકવાદી કવિતાના આદર્શોની ઉદ્ઘોષણા કરે છે.

બૉદલેર માટે પ્રકૃતિ પ્રેરણાસ્રોત નથી. તે માત્ર અસંગત અસ્પષ્ટ કલ્પનોનો કોઠાર (a store house of incoherent images[૪]) છે. સૉનેટના પ્રથમ ચતુષ્કલમાં તે એક કલ્પન દ્વારા અત્યંત વિદગ્ધતાથી આ વાત રજૂ કરે છે. સમસ્ત નિસર્ગ એક દેવાલય છે જેના સપ્રાણ સ્તંભો (વૃક્ષાદિ) પ્રાયઃ અસ્પષ્ટ શબ્દો ઉચ્ચારે છે. પસાર થાય છે કવિ આ પ્રતીકોના અરણ્યમાંથી, જે તેને પરિચિત નજરથી નિરખી રહે છે—આ બહિર્ગત વિશ્વમાં પડેલાં પ્રતીકો શિલારૂપ રહેલી અહલ્યા જેવાં છે, કવિની નજરનો સ્પર્શ ન થાય ત્યાં સુધી. કવિ કેવી રીતે શિલામાં રહેલી અહલ્યાનો ઉદ્ધાર કરે છે તે પ્રશ્ન છે.

બૉદલેર માનતો કે આ વિશ્વમાં રહેલી તમામ વસ્તુઓ આધ્યાત્મિક યથાર્થનાં પ્રતિરૂપો છે, અને તે અપાર્થિવ સૌન્દર્યના અપૂર્ણ કલ્પનો માત્ર છે. આ ભૌતિક વિશ્વના પદાર્થો અને આધ્યાત્મિક વિશ્વના પદાર્થોને જોડનાર જે પ્રચ્છન્ન અને ગૂઢ સંબંધ છે તેને આપણે correspondences કહીએ છીએ, અને આધ્યાત્મિક જગતમાં રહેલા પદાર્થોને તેમના પ્રતીક દ્વારા જ ઓળખી શકાય. આ પ્રતીકો તે પ્રકૃતિની લિપિ છે, એક એવી ચિત્રલિપિ જે આપણી

સામે અણુવંચાયેલી અથવા અધૂરી વંચાયેલી પડી છે...કવિની પ્રતિભા નવી વસ્તુઓ શોધવામાં નહિ પણ વસ્તુઓને પામવામાં રહેલી તેની શક્તિમા છે. કલાકાર આ ત્રિ-ચિત્રલિપિના અનુવાદક અથવા અર્થશોધકથી વિશેષ નથી.૫

આ જ વસ્તુને બોદલેર અન્યત્ર અન્ય રીતે રજૂ કરે છે. તે કહે છે: સમસ્ત પ્રકૃતિ (વ્યાપક અર્થમાં - જગત) એક શબ્દકોશ જેવી છે. બધા શબ્દો તેમાં સંગ્રહાઈને પડ્યા છે. પણ એ શબ્દો નિષ્પ્રયોજન હોવાથી નિષ્પ્રાણ છે. જ્યા સુધી યોગ્ય સંદર્ભ અને સાહચર્યમા પ્રયોજાય નહિ ત્યાં સુધી પડ્યા રહે છે. કવિ આ શબ્દોના ઔચિત્યભર્યો ઉપયોગ કરી તેમને સાર્થ કરે છે. આ શબ્દોની પસંદગી અને સંયોજનામાં સર્જક કવિની પ્રતિભા રહેલી છે. જે વિશેષ શક્તિ દ્વારા કવિ આ પસંદગી કરવાને સમર્થ બને છે તે છે કલ્પના.૬

કવિની પાસે એક તીવ્ર કલ્પનાશક્તિ હોવી જોઈએ. બોદલેર કલ્પનાને લગભગ દિવ્ય–Divine માને છે તે આ કારણે. કવિ તીખી સંવેદનાથી આ સૃષ્ટિનું આકલન કરવા મથે છે. જેની ઇન્દ્રિયચેતના બુઠ્ઠી અને જડ હોય તેનું આમાં કામ નથી. કવિની આંખો દરરોજ દેખાતી વસ્તુને પણ જાણે પહેલીવાર જોતી હોય તેવી રીતે જુએ તો જ તેના દર્શનમાં તાજગીનો અનુભવ થાય. પણ માત્ર સમગ્ર અને સૂક્ષ્મ અવલોકન અથવા આકલન જ પર્યાપ્ત નથી. તેમ કરવામાં કદાચ કવિ પોતાની રચનામાં બહુબહુ તો ફોટોગ્રાફિક સૂક્ષ્મતા ઉતારી શકે. બોદલેરને મન કવિનું કાર્ય દશ્ય જગતનું વર્ણન કરવાનું કે તેની સુરેખ માહિતી આપવાનું નથી પણ સંવેદનાઓ જગાડવાનું છે. ઘણા બધા કવિઓ સાદશ્ય કે ઉપમાનનો પ્રયોગ કથ્ય વસ્તુના વર્ણન માટે કરીને રહી જાય છે. ખરી રીતે તો કલ્પન, સાદશ્ય કે પ્રતીકનો ઉપયોગ કવિ એવી રીતે કરે કે કવિએ અનુભવેલી

સંવેદના પાઠકના ચિત્તમાં જાગે. એટલે બોદલેરની કવિતામાં સાદૃશ્ય આદિની જે બહુતાયત છે તેમાં આ ગુણ રહેલો છે. તે દ્વારા કશુંક કહેવાને બદલે કશુંક અનુભૂત કરાવવાનો કવિનો ઉપક્રમ છે.૭

કવિ બોદલેરને આ પ્રતીક આદિ શોધવા બહુ દૂર જવું પડતું નથી. કવિતામાં સામયિકતાનો સાચો સ્પર્શ હોવો તે આવશ્યક માને છે. એટલે જે પેરિસમાં રહે છે તે પેરિસનગર કવિને અગણિત પ્રતીકો પૂરાં પાડે છે, વિક્ટર હ્યુગોને ઉદ્દેશી લખાયેલી એક કવિતામાં તે કહે છે :

Paris changes! Only in my gloom
nothing stirs! New palaces, blocks, scaffolds
Old suburbs, these have come to be my symbols.
(Le Cygne)

અસંખ્ય પ્રતીકો પડ્યાં છે કવિની સામે—a forest of symbols.

૩ : ઇન્દ્રિયવ્યત્યય — Synesthesia૮

–'perfumes, sounds and colours correspond.'

કવિતા અથવા કલા માત્ર આપણી વિભિન્ન ઇન્દ્રિયસંવેદનાઓને જાગૃત કરે છે અને એ ઇન્દ્રિયો દ્વારા કલા ગ્રાહ્ય થતી હોવાથી આસ્વાદ્ય બને છે. તેથી Artist should enjoy a rich life of sense experiences. આ સમગ્ર બાહ્ય વિશ્વ આપણી પંચેન્દ્રિયો દ્વારા આંતરમનમાં પ્રવેશ પામે છે. આપણી પંચેન્દ્રિયોની બહિર્ગત વિશ્વ સાથેના સાન્નિધ્યથી જાગતી સંવેદના અંતે તો આપણા ચિત્તતંત્રમાં રહેલા તે તે સંવેદનકોશ સાથે જોડાયેલ છે. અને તેથી ક્યારેક ચક્ષુ બંધ રાખીને પણ આપણે એકાદ દૃશ્ય જોવાનો અનુભવ કરીએ છીએ, તેથી ઊલટું અન્યમનસ્ક હોઈએ

છીએ ત્યારે બાહ્ય વિશ્વના અનુભવો અંદર પ્રવેશી શકતા નથી.' કવિતા અંતતોગત્વા આપણા ચિત્તતંત્રમાં રહેલી તે તે ઐન્દ્રિક સંવેદનાને જાગૃત કરે છે એમ કહેવું જોઈએ. શબ્દો દ્વારા નહિતર આપણે રંગ, સ્પર્શ કે સુગંધનો અનુભવ કેવી રીતે કરીએ?

કવિતાની ઇન્દ્રિયબોધકતા વિષે શ્રી ઉમાશંકર જોશીએ પ્રહ્લાદ પારેખની કવિતા વિષે લખતાં કહ્યું છે:

" કવિતા મૂળ તો કાનનો વિષય છે, છતાં કવિ માત્ર આપણા કાનનું જ રંજન કરીને બેસી રહેતો નથી. તે શબ્દો દ્વારા ચિત્રો ઉઠાવી આપણી નજર સમક્ષ ખડા કરી દે છે. આપણા કાન અને આંખને સંતોષવાનો તો ઘણુંખરુ કવિઓ પ્રયત્ન કરતા હોય જ છે, પણ કોઈ કોઈ કવિઓ આપણી બીજી ઇન્દ્રિયોનું પણ ઉદ્બોધન કરે છે. દરિયાનું એવું વર્ણન કરે કે પાણીની ખારાશ તમારી જીભ પર વસી જાય, એટલું જ નહિ, નાકને પણ તેની ખબર પડે."

(નિરીક્ષા : પૃ ૧૦૩)

બોદલેરે correspondences સોનેટના બીજા ચતુષ્કલમાં જે વાત કરી છે તે તો આ ઇન્દ્રિયબોધના વ્યત્યયની. perfumes, sounds and colours correspond—'ગંધ, સ્વર અને રંગ પરસ્પરનો ઝીલે પ્રતિસ્પંદ.' ગંધસંવેદના દ્વારા સ્પર્શ કે રંગ કે સ્વરનો અનુભવ થાય, કે સ્વર દ્વારા રંગ, સ્પર્શ આદિનો. આમ વિભિન્ન ઇન્દ્રિયબોધનો વ્યત્યય બોદલેર પ્રચ્છે છે. ષષ્ટકની પહેલી બે પંક્તિમાં કહે છે:

There are perfumes as cool as children's flesh
Sweet as oboes, as medows green and fresh;

સુગંધ, શિશુના સ્પર્શ જેવી શીતલ કોમળ બંસરીના નાદ જેવી મધુર અને પ્રેરીનાં જંગલો જેવી લીલીછમ અને તાજી. એની

એક કવિતા Parfum Exotique આના ઉદાહરણ જેવી છે. એ કવિતાનો શ્રી સુરેશ જોષીએ અનુવાદ કર્યો છે એટલે અનુવાદ જ આપું છુ :

દૂરદૂરની સુવાસ

પડચો હોઉં બંને આંખો બીડીને હું હેમન્તની હૂંફાળી કો સાંજે
માણતો સુવાસ તારાં પીન ને ઉત્તપ્ત સ્તનતણી,
જોઉં ત્યારે પુલકિત પુલિન વિશાળ
એકધારા વરસતા સૂર્યતણા પ્રકાશે પ્રોજ્જ્વલ.

આલસ્યસભર દ્વીપ
રસાળાં ફળો ને વૃક્ષો વિરલ જ્યાં બક્ષે છે નિસર્ગ;
પુરુષો જ્યાં કૃશતનુ ને સશક્ત,
નારીનાં નયન વળી પારદર્શી ને પ્રગલ્ભ

તારી સુવાસનો દોર્યો પહોંચી જાઉં એવા સ્થળે
ભૂરકી નાંખે ત્યાં હવા;
જોઉં કો બંદર —
શઢ અને કૂવાથંભ તણું શું જંગલ !
ખારાં એનાં મોજાં હજી ચચરે છે આંખે.
અહીંની હવામાં વહે લીલી આમલીની વાસ,
નાવિકોના ગીત ભળી જતાં એની સાથ,
વ્યાકુળ વ્યાકુળ મારા પ્રાણ !

અહીં ગંધસંવેદના કવિ સમક્ષ કેવી કેવી કલ્પનો ઊભાં કરે છે તે વિભિન્ન ઇન્દ્રિય દ્વારા ગ્રહાય છે, આસ્વાદાય છે.

એક અન્ય ઉદાહરણ :

O mystic metamorphosis !
My senses into one sense flow
Her voice makes perfume when she speaks.
Her breath is music faint and low

અવાજ—પ્રિયાનો અવાજ, સુગંધસભર! શ્રુતિસંવેદના દ્વારા ઘ્રાણનો બોધ—એ પ્રકારનો વ્યત્યય અહીં જોવા મળે છે.

શ્રી ઉમાશંકર જોશીએ પ્રહ્‌લાદ પારેખની કવિતાની ચર્ચા કરતાં આ ઇન્દ્રિયવ્યત્યયની પણ વાત કરી છે. લખે છે:

"ઘણી વાર તેઓ (કલાકારો) વ્યત્યયનો આશરો પણ લે છે, એટલે કે આંખનો વિષય દેખવાનો છતાં આંખથી સૂંઘવાની વાત કરે છે ને કાનથી દેખવાનું કહે."

આ ઇન્દ્રિયવ્યત્યયની પ્રક્રિયા અનેક કાળથી અનેક ભાષાઓના સાહિત્યમાં યત્રતત્ર જોવા મળે છે. The Principles of Semantics[૯] નામના ગ્રંથમાં તેના લેખક સ્ટીફન ઉલ્માને આવાં અનેક ઉદાહરણો નોંધ્યાં છે (પૃ. ૨૬૭ થી ૨૮૯). તેમાંથી થોડાંક આપવાનો લોભ રોકી શકતો નથી:

ગ્રીક સાહિત્યમાં પ્લેટો નોંધે છે: white-hot. black-cold; હોમરમાં આવે છે lily-voiced; રોમમાં આર્કિટેક્ચરની એક લેખકે આપેલી વ્યાખ્યા છે—frozen music; એલિઝાબેથન ઇગ્લેન્ડમાં—'Did you ever smell a more sweet sound' મળે છે; શેક્સ્પિયરના A Midsummer-Night's Dreamમાં આ ઉક્તિ છે:

'Pyramus—I see a voice: now will I to the chink
To spy and I can hear my Thisby's face.'

ડનમાંથી આ ઉદાહરણ જુઓ:

A loud perfume, which at my entrance cried,
Ev'n at the father's nose.

(Elegy IV)

ક્રેશોમાંથી એક આ ઉદાહરણ :

Oh could you view the melody
Of ev'ry grace.
And music of her face;

કવિ કીટ્સમાં ઇન્દ્રિયવ્યત્યયનાં ઘણાં ઉદાહરણો મળશે :

' taste the pleasant sunrise '
'The same bright face I tasted in my sleep '

પ્રસ્તુત ગ્રંથકર્તાએ કીટ્સમાં આવા વ્યત્યયના ૧૭૩ જેટલા અને ગોતિયાંમાં ૩૩ જેટલા ઉલ્લેખો છે તેની નોંધ કરી છે.

બંગાળી કવિ જીવનાનંદ દાશમાં આવાં અનેક ઉદાહરણો મળે છે. એક ઉદાહરણ આપું છું :

આમારો ઇચ્છા કરે એઇ ઘાસેર ઘ્રાણ હરિત્ મદેર મતો
ગેલાસે ગેલાસે પાન કરિ.

(મને ઇચ્છા થાય છે કે આ ઘાસની ઘ્રાણ હરિત મદની જેમ ગલાસ ઉપર ગલાસ ભરીને પીઉં.)

બોદલેર અને તેના અનુગામી કવિ રેમ્બોમાં ઇન્દ્રિયવ્યત્યયનાં આવાં ઉદાહરણો મળે છે. ક્યારેક તો માદક પદાર્થના સેવન દ્વારાય આવા વ્યત્યયનો અનુભવ આ કવિઓ કરતા. માદક પદાર્થના સેવનથી ચિત્તમાં જે hallucinationની સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન થતી તે કંઇક જુદી જ ભાસતી. વિભિન્ન ઇન્દ્રિયબોધના ઘણા બધા વ્યત્યયો અનુભવાતા. બોદલેરે ' Paradise by Artifice'માં આ અનુભવોની નોંધ કરી છે. લખે છે :

This is when hallucinations set in. External objects acquire, gradually and one after another, strange new appearances; they become distorted or transformed. Next occur mistakes in the identities of objects, and

transposals of ideas. Sounds clothe themselves in colours, and colours contain music.

(My Heart Laid Bare : પૃ. ૯૬)

કવિ રેમ્બોએ પણ આવા અનુભવની નોંધ કરી છે. રેમ્બો તો જાદુ અને કીમિયાગીરી (Alchemistry)માં માનતો અને તેના એક બહુચર્ચિત સોનેટ Les Vovells[૧૦]માં તો તે સ્વરોનો રંગ જોઈ શક્યાની વાત કરે છે.

A black, E white, I red, U green, O blue...

ઇન્દ્રિયવ્યત્યયના કવિતામા થતા પ્રયોગનો આ બીજો છેડો છે, જે તેની સીમા બનીને રહે છે.

સર્જાતી જતી ગુજરાતી કવિતામાં ઇન્દ્રિયવ્યત્યયના પ્રયોગો જોવા મળે છે. (હા, કેટલીક વાર કૃતક ઇન્દ્રિયવ્યત્યયનાં ઉદાહરણો પણ મળે.)

૪. કવિતામાં કાવ્યસિદ્ધાંત

બોદલેરના સમગ્ર કાવ્યવિચારમાં તો આ સિવાય ઘણાં બધાં તત્ત્વોનો સમાવેશ છે. ખાસ તો કવિતામાં તેણે કરેલી સંગીતતત્ત્વની પ્રાણપ્રતિષ્ઠા. પ્રતીકવાદી કવિઓએ આ સંગીતતત્ત્વથી પોતાની કવિતાને તેના શુદ્ધરૂપની નિકટ લઈ જવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. પણ આ અને અન્ય કવિતા સબંધી વિચારોની ચર્ચા અહીં બાદ રાખી છે. કવિ ઘણી વેળા પોતાનાં કાવ્યોમાં કવિતા સંબધી પોતાના વિચારો વણી લે છે. તોય તે તે કાવ્યનું કાવ્ય તરીકે મૂલ્યાંકન–આસ્વાદન-થવું જોઈએ એ વાત યાદ રાખવી જોઈએ. બોદલેરના આ સોનેટને કાવ્ય તરીકે માણવાની વાત અહી તો બાજુએ જ રહી છે અને માત્ર આ સોનેટમાં મળી આવતા એક બે બોદલેરીયન કાવ્યસિદ્ધાંતોની સંક્ષેપમાં વાત કરી છે. Sin of omission માફ. બોદલેરે તેના એક લાંબા કાવ્ય Les Pharesમાં દા વીન્ચી, રેમ્બ્રાં, માઇકેલ એન્જેલો

આદિ કલાકારોની કલાવિષયક પોતાની પ્રતિક્રિયા રજૂ કરી છે એ એક રીતની વિવેચના જ છે કલાની, અને છતાંય તે કવિતાને કવિતા તરીકે આસ્વાદવામાં જ મજા છે. આ સિવાય L'Albatros, Le Cygne આદિ કવિતાઓમાં કવિવિષયક, કાવ્યવિષયક સંદર્ભો જોવા મળે છે. અલબત્ત આ correspondencesનો સિદ્ધાંત બોદલેરની બધી કવિતાઓમાં છે એમ માનવાને કારણ નથી પરન્તુ બોદલેરે પ્રવર્તાવેલી કાવ્યધારા ફ્રેન્ચ કવિતામાં એક રીતે રેમ્બો વર્લેન અને બીજી રીતે માલાર્મે-વાલેરી દ્વારા પુષ્ટ થાય છે; એટલું જ નહિ દૂર સુદૂર યુરોપના સીમાડાઓ સુધી આ અસરો ઝિલાય છે.

પ્રાચીન ગ્રીક કવિતા પછી થયેલી યુરોપની તમામ કાવ્યપ્રવૃત્તિને વિનોદનું અને કાલયાપનનું એક સાધન માત્ર ગણતો બળવાખોર કિશોર રેમ્બો બોદલેરની કવિતા આગળ આવીને અટકે છે અને કહે છે:

> Baudelaire is the first voyant, king of poets, a real god

સન્દર્ભ

૧ P. Mansell Jones : Baudelaireમાંથી.

૨ Rabindranath Tagore : A Centenary Volumeમાં Victoria Ocampaનો લેખ 'Tagore on the Banks of The River Plate' પૃ : ૪૪

૩ C M Bowra : The Heritage of Symbolism—Introduction.

૪ D. Parmee : Baudelaire Critical Studies – Introduction.

૫ ઉપર પ્રમાણે

૬ ,,

૭ સરખાવો : Baudelaire was the first great Poet to use his art not to describe, not to narrate, but evoke.
—Everett W. Knight (Literature consider Philosophy પૃ. ૩૬)

૮ Synaesthesia માટે ઇન્દ્રિયવ્યત્યય પર્યાય શ્રી ઉમાશંકર જોશી પાસેથી મળ્યો છે.

Synaesthesiaની પરિભાષા એક કોશ—Handbook of Poetry—માં આ પ્રમાણે છે:

Synaesthesia = The intimate association of an image perceived by one of the senses with the image perceived by another.

૯ આ સંદર્ભ, P. Mansell Jonesને આભારી છે એમના ગ્રંથ The Background of Modern French Poetryમાં બોદલેરની Correspondencesની ધારણા સ્વીડનબર્ગથી કેટલે અંશે પ્રભાવિત હતી, તેની વિસ્તૃત ચર્ચા કરવામાં આવી છે.

૧૦ આ સૉનેટના વિભિન્ન અર્થઘટન માટે જુઓ:

Enid Starkie કૃત Arthur Rimbaud પૃ ૧૧૬

૧૯૬૪

૧૭ : માલાર્મે અને વાલેરીની કાવ્યવિચારણા

આધુનિક ફ્રેન્ચ કવિતામાં સ્તેફાન માલાર્મે (૧૮૪૨–૧૮૯૮ અને પોલ વાલેરી (૧૮૭૧–૧૯૪૫)નાં નામ અંગ્રેજી કવિતામ એજરા પાઉન્ડ અને ટી. એસ. એલિયટનાં નામની જેમ સંકળાયેલાં છે. ૧૮૯૦માં કવિતાના ઉંબર પર ચરણ ધરતો ઓગણીસ વર્ષનો તરુણ વાલેરી ફ્રાન્સના એક ખૂણામાંથી પરિણતપ્રજ્ઞા કવિ માલાર્મેને પત્ર લખે છે :

Dear Master

A young man lost in the depths of the provinces, whom rare fragments, discovered by chance in reviews, have permitted to guess at and love the secret splendor of your work, dares to introduce himself...

અને તરત જ માલાર્મેનો ઉષ્માભર્યો પ્રત્યુત્તર વાલેરીને પહોંચી જાય છે. માલાર્મે વાલેરીના મિત્ર અને માર્ગદર્શક બની જાય છે, અને પછી તો વાલેરી એક દિવસ પેલી પ્રસિદ્ધ મંગળવારની બેઠકમાં માલાર્મેને ત્યાં પહોંચી જાય છે.

આ બંને કવિઓ, તેમના પુરોગામી કવિ બોદલેરની જેમ અમેરિકન કવિ, વાર્તાકાર અને વિવેચક એડગર એલન પોની કાવ્યવિચારણાથી પ્રભાવિત છે. એટલે સૌ પ્રથમ આપણે પોની કાવ્ય-

વિચારણાના મુખ્ય મુદ્દા સમજી લઈએ. કાવ્યવિચારણા સંબંધી પોના બે નિબંધો ફ્રેન્ચ કવિઓને પ્રભાવિત કરી ગયા છે. એક છે : The Philosophy of Composition અને બીજો છે : The Poetie Principle. પહેલા નિબંધમાં પોએ પોતાની એક કવિતા The Ravenની રચના પોતે કેવી રીતે કરી, તેની સર્જનપ્રક્રિયાનો અહેવાલ આપ્યો છે, જે નિબંધ કવિતાસર્જનની પ્રક્રિયાને ગૂઢ આવરણમાંથી બૌદ્ધિક અને પૃથક્કરણાત્મક ભૂમિકા પર લાવે છે.

પોતાના બીજા નિબંધ The Poetic Principleમાં કવિતા સંબંધી તે પોતાના ખ્યાલ રજૂ કરે છે. પો કવિતા પાસેથી રખાતી બોધતત્ત્વની અપેક્ષાને ઈન્કારે છે, એટલું જ નહિ કવિતાને કવિતા સિવાયના તમામ તત્ત્વોમાંથી મુક્ત રાખવાની ઉદ્ઘોષણા કરે છે. આ રહ્યા કેટલાક વિચારો :

માત્ર કવિતા માટે જ લખાતી કવિતા[1]—

કવિતા સાથે સંગીતનો મેળ કવિતાના વિકાસનું ક્ષેત્ર વ્યાપક બનાવશે[2]

આધુનિક યુગમાં દીર્ઘ કવિતા ન સંભવી શકે.[3]

બોદલેરે ફ્રેન્ચ કવિતામાં સૌથી પહેલાં પોની કાવ્યવિચારણાનો આવિષ્કાર કર્યો. શુદ્ધ કવિતા માટેનો પોનો આગ્રહ અને કવિતાના

---

1. This poem which is a poem and nothing more—this poem written solely for the poem's sake.
2. Union of Poetry with music, we shall find the widest for the poetie development.
3. I held that a long poem does not exist. A long poem is simply a flat contradiction in terms.

સંગીતનો સુમેળ સાધવાની વાત બોદલેરને અનુકૂળ આવી. એમ કહી શકાય કે પોથી પ્રભાવિત થવાને બદલે પોના વિચારો સાથે તેની વિચારધારાની સંગતિ બેઠી. બોદલેરે પોને ફ્રેન્ચમા ઉતાર્યો.

માલાર્મે પણ પોની કવિતાને ફ્રેન્ચ ભાષામાં ઉતારે છે. વાલેરી બોદલેરે કરેલો પોનો સટીક અનુવાદ વાંચે છે જેની ભૂમિકામાં શુદ્ધ કવિતાના વિચારને પ્રથમ વાર ખાસ મહત્ત્વ આપેલું હતું. અહીં વાલેરીને વિચારણાનુ બીજ મળે છે, જે પછી તેની રૂપનિષ્ઠ (Formal) કલાની વિભાવનામાં પલ્લવિત થાય છે.

આ ફ્રેન્ચ કવિઓની કવિતાવિચારણા પર પોના પ્રભાવની વાત વિષે એલિયટનો અભિપ્રાય જાણવા જેવો છે. પોના "Philo-sophy of Composition"માં The Raven કવિતાના આપેલા કવિકર્મના અહેવાલ વિષે એલિયટ કહે છે કે એ કવિતા આટલી ગણતરીપૂર્વક લખાઈ હોત તો જે છે તેના કરતાં સારી રીતે લખાયેલી હોવી જોઈએ[4] તે ઉપરાંત એ કહે છે :

"આ ફ્રેન્ચ કવિઓએ પોના જે વિચારો ગ્રહણ કર્યા તે તેઓની પોની વિચારણાની ગેરસમજમાંથી આવ્યા છે; કારણ કે આપણે ધ્યાનમાં રાખવું જોઈએ કે આ ત્રણેમાંથી અંગ્રેજી ભાષાને કોઈ સારી રીતે જાણતા નહોતા."[5] એલિયટનો પો વિષે કંઈક પૂર્વગ્રહ હોવાનો સંભવ છે, ગમે તેમ પણ આ ફ્રેન્ચ કવિઓએ પોના

4. If The Raven was written with so much calculation, then it ought to be better written than it is. વાલેરીના The Art of Poetry ની એલિયટે લખેલી પ્રસ્તાવના પૃ. ૨૦.

5. We must first take account of the fact that none of these poets know the English language very well. 'From Poe to Valery' To Criticize The Criticમાં.

આધારે પોતાને ઉચિત કલાશાસ્ત્ર (Aesthetics) ઘડી લીધુ છે. માલાર્મે પોની પાસેથી કવિતામાં 'care' અને 'calculation' શીખે છે અને માલાર્મે પરના પત્રમાં 'I prize the theories of Poe...' એમ કહી વાલેરી તેના સિદ્ધાન્તોમાં પોતાનો વિશ્વાસ પ્રગટ કરે છે.

આધુનિકોમાં આદ્ય કવિ બોદલેરની પરંપરામાં એક બાજુએ રેમ્બો, વેર્લેન અને બીજી બાજુએ માલાર્મે–વાલેરી આવે છે. ઓગણીસમે વર્ષે કવિતાના ક્ષેત્રમાંથી તદ્દન નિવૃત્ત થનાર 'કિમિયાગર' રેમ્બો અનેક નવાં પ્રતીક લઈ આવે છે અને રોમાન્ટિક ભાવાભિનિવેશનો બહિષ્કાર કરે છે. તેના સાથી (ક્વચિત્ શત્રુ) વેર્લેનની કવિતા સંગીતતત્ત્વને પુરસ્કારે છે. 'આર્ટ પોયેટિક' કવિતાની પ્રથમ પંક્તિમાં તે કહે છે: 'સૌથી પહેલું સંગીત.'[૬] વેર્લેને કવિતાની શ્રાવ્યતાપર ભાર મૂક્યો. 'કવિતા ચોપડીનાં પૃષ્ઠો પર છપાયેલી વાંચવા માટે નહિ, મોટેથી સાંભળવા માટે છે.'[૭]

બોદલેરના મૃત્યુના ત્રણ વર્ષ પહેલાં ૧૮૬૪માં માલાર્મેએ કહ્યું કે તે પોતાની કવિતામાં વસ્તુનું ચિત્રણ કરવા નથી માંગતો, તે તો તે વસ્તુએ નિપજાવેલી અસર ચિત્રિત કરવા માગે છે.[૮]

માલાર્મે કવિતામાં વ્યંજનાનો પુરસ્કાર કરે છે. કવિતાનો આનંદ તો ધીરે ધીરે અનુમાન કરવાની પ્રક્રિયામાં રહેલો છે. સીધા

6. 'Music above all."

7. The Poetry is really intended to be heard aloud, not merely seen on the printed page. સ્ટાર્કીકૃત 'From Gautier to Eliot' માંથી ઉદ્ધૃત.

8. To paint not things, but effect they produced.

કથનથી તો કવિતાનો ત્રીજા ભાગનો આનંદ દબાઈ જાય છે. વ્યંજના દ્વારા કહેવાય તે જ આદર્શ છે.[૯]

માલાર્મે કવિતા દેવીનો ઉત્તમ સાધક છે. તેને મન કવિતા પવિત્રમાં પવિત્ર વસ્તુ છે અને તેથી એક ભક્તની હેસિયતથી તેની સાધના કરવામા માનતો[૧૦]. તે પોતાને પ્રથમ 'શુદ્ધકવિ' તરીકે ઓળખાવે છે. માલાર્મે કવિતા માટે અધિકારી સહૃદયની અપેક્ષા રાખે છે. પૃથક્જન માટે કવિતા નથી. કવિતાના આસ્વાદ માટે પણ એક પ્રકારની સજ્જતાની આવશ્યકતા છે. ભાવકની સજ્જતા વિના તેને માટે કવિતાનું રહસ્ય આવૃત્ત રહે છે. ૧૮૬૨માં માલાર્મે જાહેર કરે છે : 'દરેક પવિત્ર વસ્તુ, જે પવિત્ર રહેવા માગે છે તે રહસ્યાવૃત્ત રહેવી જોઈએ.' ધર્મની જેમ કલા પણ પવિત્ર છે. સંગીતને તેનાં રહસ્યો છે, તો પછી કવિતાનાં શા માટે નહિ? સજ્જતા કે સંસ્કાર વિના ગમે તે માણસથી ખરી કવિતા વાંચી શકાય એવો ખ્યાલ લોકોએ કાઢી નાખવો જોઈએ.[૧૧]

---

9. To name an object is to suppress three quarters of the enjoymont of a poem, which is made up of gradual guessing; the dream is to suggest it.

10. કવિતાના સતત નિદિધ્યાસનને કારણે રાત્રીઓ ઊંઘ વિના જ પસાર થતી. Guy Michud લખે છે : ' he had literally not slept - for ten years. Mallcrme પૃ. ૧૩૫

11. ' Every thing sacred which wishes to remain so is enveloped in mystery.' Art like religion is sacred. Music has its secrets; why then should not poetry ? The Public should be cured of the notion that authentic poetry can be read by any at all without preparation or culture.

સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રમાં પણ કાવ્યાસ્વાદના ખરા અધિકારી પર વિશેષ ભાર ક્યાં મૂકવામાં નથી આવ્યો ? અભિનવગુપ્ત કહે છે તેમ : 'अधिकारी चात्र विमलप्रतिभानशाली सहृदय' વિમલ પ્રતિભાથી યુક્ત એવો સહૃદય જ રસાસ્વાદનો ખરેખરો અધિકારી છે.

માલાર્મે 'કલા બધા માટે છે' (Art for all) એવા વિચારને Artistic Heresy માને છે.

બોદલેરથી આરંભી તમામ પ્રતીકવાદી ફ્રેન્ચ કવિઓએ કવિતામાં સંગીતને પ્રાધાન્ય આપ્યું છે. વાગ્નરના સંગીતનો જાદુ માલાર્મેએ માણ્યો હતો, અને કવિતા દ્વારા પણ તે સંગીતના જેવી અસરો કેવી રીતે નિપજાવી શકાય તે વિષે માલાર્મે અભિનિવેશ પૂર્વક વિચાર્યા કરતો. (આપણે ત્યાં કવિતા અને સંગીતની જે રીતે ચર્ચા થઈ છે, તે વિચારણા આ વિચારણાથી વેગળી છે, જુદી દિશાની છે, તે ભાગ્યે જ કહેવાનું હોય.) જો કે અહીં કવિતાને સંગીતની કક્ષા સુધી લઈ જવાની જે વાત છે તેનો અર્થ હરગિજ એવો નથી કે શાસ્ત્રીય સંગીતની જેમ કવિતાએ સ્વરોનો આરોહ-અવરોહ લઈ આવવો જોઈએ. પરંતુ સંગીતના નાદ માધુર્યથી સહૃદય શ્રોતાની જે ભાવસ્થિતિ તૈયાર થાય છે, તેવી ભાવસ્થિતિ જગાવવાની કવિતામાં શક્તિ આવવી જોઈએ.

કવિતામાં સંગીતાત્મકતા લાવવાના માલાર્મેના આત્યંતિક વલણને લીધે તેની કવિતામાં અર્થબોધનું સ્થાન જાણે ગૌણતર થતું ગયું. માલાર્મેની કવિતા દુર્બોધ બનતી ગઈ. પોતાની મંગળવારની બેઠકમાં એની 'સુગીના ધુમાડા સાથે એની કવિતા વિષે શબ્દો પણ એના મોંમાંથી નીકળતા'—પણ હવે માલાર્મેના અભ્યાસીઓને એવું લાગે છે કે કવિ અને ભાવક વચ્ચે ધૂમ્રનું આચ્છાદન માત્ર શેષ રહ્યું છે. ઘણા વિવેચકોને મન માલાર્મેની કવિતા

'unopened strong box'[૧૨] જેવી છે. આ બંધ મજબુત તિજોરીને ખોલવાની ચાવી છે ખરી? એવા પ્રશ્નો પણ પૂછાય છે. એની કવિતા ખરેખર ધારણા–અનુમાન (guessing)નો વિષય બની ગઈ છે. માલાર્મે એવુ માનતો પણ ખરો કે સંગીતની જેમ કવિતાના એક કરતાં વધારે અર્થઘટન થઈ શકે. કવિતામાં રહેલા નાદસંગીતથી જ પ્રથમ તો ભાવક ખેંચાઈ જવો જોઈએ. એના નાદમાધુર્યથી જ કવિતામાં રહેલા ભાવનો અનુભવ જાગવો જોઈએ, એટલે કે કવિતાનો આસ્વાદ અને અવબોધન સૌ પ્રથમ નાદ-માધુર્યથી થાય, શબ્દાર્થથી પછી.

માલાર્મેના આ અભિનિવેશને કારણે તેની પોતાની સર્જન શક્તિ જાણે હરી જતી હતી. એની મહત્ત્વાકાંક્ષી કાવ્યરચના "Herodiat' જે વર્ષો સુધી એના મનમાં રમ્યા કરતી હતી, તે પણ પૂરી ન રચી શક્યો. માલાર્મેની સંગીત વિષયક આત્યંતિકતાને વાલેરી વ્યવહાર્ય ભૂમિકા પર લઈ આવે છે.

માલાર્મેની કવિતા વિચારણામાં કાવ્યબાની (diction) પણ એક મહત્ત્વની બાબત છે. વાલેરીએ માલાર્મેનાં કાવ્યોની સ્તુતિ કરતી વખતે કહ્યુ હતુ કે આ કવિએ જાણે પોતે જ ભાષા ઘડી હોય તે રીતે તેણે તેનો ઉપયોગ કર્યો છે.[૧૩] તો ચાર્લ્સ મોરાં કહે છે કે માલાર્મેની ભાષા પરદેશી છે : ફ્રેન્ચભાષીને ફ્રેન્ચ ભાષામાં પરદેશી અને અંગ્રેજને અંગ્રેજી અનુવાદમાં પરદેશી લાગે છે.[૧૪]

અગાઉ કહ્યું છે તેમ માલાર્મે એક અભિનવ કાવ્યબાની શોધે

---

12. Guy Michand કૃત Mallarme પૃ ૨

13. This poet used the language, as if he invented it.

14. Mallarme, in half his wotks at least, still persisted

છે, જે એણે ઘડેલા કાવ્યશાસ્ત્રને આધારે પ્રગટે છે. એ જ્યારે એમ કહે છે કે વસ્તુના ચિત્રણને બદલે તેણે નિપજાવેલી અસરને તે ચિત્રિત કરવા માગે છે, ત્યારે તે આ કાવ્યબાનીના વિનિયોગની વાત કરે છે. "કાવ્યપંક્તિ શબ્દોથી નહિ પણ આશય (intentions)થી રચાવી જોઈએ અને અર્થબોધ થાય તે પહેલાં બધા શબ્દોએ પોતે ભૂંસાઈ જવું જોઈએ.'

અહીં 'કવિની ભાષા'નો સવાલ આવીને ઊભો રહે છે. રોજબરોજની વ્યવહારની ભાષા—જેને વાલેરી 'everyday maid' સાથે સરખાવે છે—થી કવિનું કામ ચાલી શકતું નથી. કવિનું કામ માત્ર વર્ણન કરવાનું કે શિખામણ આપવાનું નથી—કવિ તો દૃશ્યમાન જગતની મૂર્ત વાસ્તવિકતાને સ્થાને એક અમૂર્ત વાસ્તવનું આલેખન કરવા માગે છે. એ માટે વ્યંજનાનો આશ્રય લે છે. આ વ્યંજનાને કારણે કવિતા એક નિશ્ચિત અર્થમાં સીમિત થઈ જતી નથી. કવિતાની આ અસ્પષ્ટતાને માલાર્મે કવિતાનું એક લક્ષણ માને છે. આમ માલાર્મે પ્રતીકવાદી કાવ્યધારાનાં આ ત્રણ લક્ષણોની જાણે સ્થાપના કરે છે :

(૧) વ્યંજનાનો પુરસ્કાર

(૨) અભિનવ કાવ્યબાની

(૩) સંગીતતત્ત્વ

માલાર્મેએ પોતાની ઉત્તરવયમાં એક કાવ્ય પ્રગટ કર્યું—વિચિત્ર અને દુર્બોધ. (એ કાવ્ય તે A Throw of the Dice)[૧૫]

---

in speaking a foreign language. Foreign in French to a Frenchman, he remains foreign to an Englishman in English.

૧૫. આ કાવ્યની સમગ્ર ચર્ચા માટે જુઓ Guy Michaud કૃત Mallarme પૃ. ૧૩૫ થી ૧૬૨

એમાં તે ટાઈપોગ્રાફીનો રચનારીતિ તરીકે પ્રયોગ કરે છે, જુદા-જુદા આકારના અને કદના ટાઈપ. લગભગ ૭૦૦ શબ્દોનું વીસ પાનામાં પથરાયેલું આ કાવ્ય છે. ક્યારેક આખા પૃષ્ઠ પર માત્ર એક જ શબ્દ છે; ક્યારેક લગાતાર પંક્તિઓ, જાણે કોઈ પાગલનો અસંબદ્ધ પ્રલાપ પરંતુ સંભવ છે માલાર્મે આવા પ્રકારના મુદ્રણથી એક નવી રીતિ નિપજાવવાનો પ્રયત્ન કરતો હોય. માલાર્મેના અભ્યાસીઓએ માલાર્મેના આ પ્રયોગને બિરદાવ્યો છે. આન્દ્ર જિદે તો કહ્યું. " The most extreme point to which the human spirit has ventured."

*

માલાર્મેનું સ્વપ્ન હતું એક એવા પુસ્તકનું–'that would be a book, architectural and premeditated, and not a collection of chance inspirations however marvelous in themselves.'

માલાર્મેના શિષ્ય વાલેરીની કવિતા અને કાવ્યવિચારણા આ દિશાની છે. વાલેરી પણ કહે છે 'I find it outrageous to write in a state of enthusiasm . I should infinitely prefer to write something mediocre in full consciousness and in a state of complete lucidity, rather than a masterpiece in a state of trance.'

૧૮૯૮ માં માલાર્મેનું અવસાન થયું ત્યારે તેના અવસાનની સાથે તેની કાવ્યવિભાવનાનો પણ વિલય થશે કે કેમ તેવી સ્થિતિ ફ્રેન્ચ કવિતામાં હતી. વાલેરીનો તે સમયે કવિતાના ક્ષેત્રમાં 'અલ્પ-વિરામ' હતો. પરંતુ તરુણ વાલેરીમાં માલાર્મેએ જે બીજ વાવ્યાં હતાં, તેના અંકુર ફૂટયા સિવાય રહ્યા નહિ. આમ તો માલાર્મેના અવસાન પછી લગભગ ૨૦ વર્ષ સુધી વાલેરીની કોઈ કવિતા પ્રગટ થઈ નહોતી. ૧૯૧૭માં તે પોતાની La Jeune Parqe કવિતા લઈને ઉપસ્થિત થાય છે, અને શુદ્ધ કવિતાની દિશામાં ફ્રેન્ચ

ભાષા એ માનવજીવનના રોજબરોજના વ્યવહારનું સાધન છે. કવિને પણ રોજબરોજના વ્યવહારની આ ભાષા વારસામાં મળે છે. આ ભાષાનો કવિતામાં ઉપયોગ કરવા જતાં કવિને આ વ્યાવહારિક ભાષાની સીમાઓ નડે છે. વ્યાવહારિક ભાષાના આ સાધનથી કવિતા લખવાનું અવ્યાવહારિક એવું કાર્ય સિદ્ધ કરવાનું હોય છે. માલાર્મેની સામે આ પ્રશ્ન આવ્યો ત્યારે તેણે પોતાની રીતે એક માર્ગ કાઢયો, અને એટલે સુધી કે એની ફ્રેન્ચ ફ્રેન્ચભાષીને પણ પરભાષા લાગે. એ સામાન્ય નામને સ્થાને ભાવવાચક નામનો ઉપયોગ અપનાવશે. જેમકે 'પાંખ' ને સ્થાને 'ઉડ્ડયન'નો પ્રયોગ કરશે અથવા 'ખાલી મેદાન' ને સ્થાને 'નિર્જનના' શબ્દનો ઉપયોગ કરશે. ક્યારેક તે વસ્તુમાંથી ગુણને અલગ પાડીને તે ગુણને સ્વયં-પર્યાપ્ત અસ્તિત્વ આપશે. 'ખડક જેવું વાદળ' કહેવાને બદલે 'કાળો ખડક' એમ કહેશે.

વાલેરી રોજબરોજની ભાષાને 'maid-of-all work' કહીને તેની મર્યાદા ચીંધે છે. શબ્દ જે કવિતાનું ઉપાદાન હતો તે કવિનું સાધ્ય બની રહ્યો. ભાષા વિષે વાત કરતાં વાલેરી ગદ્ય અને પદ્યની ભાષાનું પાર્થક્ય સમજાવે છે. ગદ્યની ભાષા લગભગ વ્યવહારની ભાષા છે. વિચારો સંક્રાન્ત થતાં તેનું કામ પતી જાય છે, પરન્તુ કવિતાની ભાષાનું તેમ નથી. આ માટે તે 'વોકિંગ' અને 'ડાન્સિંગ'નું સાદૃશ્ય આપે છે. ગદ્યનો વિચાર વ્યક્ત કરવાનુ કામ આ 'ચાલવાની' ક્રિયા જેવુ હેતુપ્રધાન છે, પરન્તુ નૃત્યનું પ્રયોજન તો માત્ર નૃત્ય છે. એટલે કવિતાને આપણે કવિતા ખાતર માણીએ છીએ. તેમાં શબ્દની 'પાર' જોવાને બદલે શબ્દ 'પ્રતિ' જોઈએ છીએ. એટલે વાલેરી કવિતા માટેની એક પોએટિક–'કાવ્યગત' ભાષાની વાત કરે છે, જે રોમાન્ટિક અથવા સુંદર ગણાતી ભાષાથી અલગ પ્રકારની છે.

વાલેરી જ્યારે કવિતામાં Pure means શુદ્ધ ઉપાદાનની વાત કરે ત્યારે એ આ કાવ્યગત ભાષા સંબંધી જ મુખ્યત્વે વાત કહે છે. આ કાવ્યગત ભાષામાં કવિ શબ્દનો ધ્વનિ અને અર્થ એ બન્ને પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે છે. ભાષાવિજ્ઞાનની પરિભાષામાં કહીએ તો તે phonetic અને semantic એ બન્ને સાથે લાવે છે. એ પણ માલાર્મેની જેમ કવિતાના નાદતત્ત્વ પર વધારે ભાર મૂકે છે. વાલેરી કવિતામાં શબ્દના પસંદગી માટે અતિ સભાન છે, ક્યારેક પોતાને આવશ્યક એવા એક ખાસ શબ્દની પસંદગી વિષે તે કહે છે: ‘ I look for a word, a word which is feminine, of two syllables, containing P or F, ending in a mute, synonymous with a break or disintegration, and neither learned nor rare. Six conditions at least.’

બોદલેરથી આરંભી તમામ પ્રતીકવાદી ધારાના કવિઓએ કવિતામાં સંગીતના તત્ત્વને પ્રાધાન્ય આપ્યું છે, માલાર્મેના સંગીત અને કવિતા વિષયક વિચારો આપણે જોઈ ગયા. વાલેરી જ્યારે કવિતાની મૂલ્યવત્તાને નાદ અને અર્થના સંયોજનમાં જુએ છે ત્યારે વળી કવિતા અને સંગીતના સંબંધનો પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થાય છે. માલાર્મેનું વલણ આ બાબતમાં આત્યંતિક કોટિનું હતું, તેમ કહી શકાય. એ પોતાની કવિતામાં સંગીતની સમગ્ર ઓરકેસ્ટ્રાની અસર નિપજાવવા માગતો હતો, ત્યારે વાલેરીએ માત્ર અવાજની સંગીતમયતા પર ભાર મૂકી કવિતામાં સંગીતતત્ત્વના વિનિયોગને વ્યવહાર્ય ભૂમિકા પર મૂકે છે. તેને મન સંગીત વિનાની કવિતા એ કવિતા નથી અને જે કવિનો કાન ‘Passive’ હોય તેને તે કવિ તરીકે બાદ ગણે છે.

૧૫ દિવસ ! આ પુસ્તક વધુમાં વધુ ૧૫ દિવસ માટે રાખી શકાશે.

2 MAY 2000	14 JAN 2008
26 MAY 2000	28 OCT 2008
10 JUN 2000	23 APR 2012
2? APR 2001	
10 OCT 2002	
[illegible] 2002	
16 NOV 2002	
31 MAY 2003	
[illegible] JUL 2005	
30 DEC 2007	

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ
શ્રી ચી. મં. ગ્રંથાલય,
અમદાવાદ-૩૮૦

૪૯૦.૫ 4746
પલમોં
(અધુ)
અધુના / ભોળાભાઈ પટેલ
28 OCT 2008

૪૯૦.૫
(પલમોં)
(અધુ)
4746

ચીમનલાલ મંગળદાસ ગ્રંથાલય
ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ
અમદાવાદ-૯